

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DE DROIT

LA PROTECTION LÉGALE DES ŒUVRES DRAMATIQUES

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Jeudi 18 Juin 1925, à 2 heures

PAR

MARCEL GRENTE

Président : M. PERCEREAU.

Suffragants { M. DEMOGUE, Professeur.
 { M. MARTIN, Professeur.

PARIS
JOUVE & Cie, ÉDITEURS
15, RUE RACINE, 15

1925

LA
PROTECTION LÉGALE
DES ŒUVRES DRAMATIQUES

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DE DROIT

LA PROTECTION LÉGALE
DES
ŒUVRES DRAMATIQUES

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Jeudi 18 Juin 1925, à 2 heures

PAR

MARCEL GRENTE

Président : M. PERCEREAU.

Suffragants { M. DEMOGUE, Professeur.
 { M. BARTIN, Professeur.

PARIS
JOUVE & Cie, ÉDITEURS
15, RUE RACINE, 15

1925

*La Faculté n'entend donner ni approbation,
ni improbation aux opinions émises dans les thèses ;
ces opinions doivent être considérées comme
propres à leurs auteurs.*



PRÉFACE

On chercherait en vain, dans les ordonnances royales, l'origine des lois actuelles sur la protection légale des œuvres dramatiques (1). Les auteurs étaient à la merci des comédiens, selon les usages du temps. Lorsqu'une pièce avait été jouée un certain nombre de fois au profit de son auteur, lorsqu'elle était tombée dans les « règles », c'est-à-dire au-dessous d'une somme déterminée, elle devenait l'entière propriété du théâtre. Telle pièce malheureuse à ses débuts enrichissait ainsi rapidement le domaine d'exploitation des artistes, sans que l'auteur pût réclamer quelque monnaie si le succès venait ensuite. Le scandale était encore plus grave en province, où l'usage autorisait toute représentation théâtrale sans indemnité pour l'auteur.

Rien ne révèle mieux l'état de choses régnant alors que ce dialogue de Beaumarchais avec les Comédiens français (1) :

(1) GASTAMBIDE : *Traité de la Contrefaçon*, 1837, p. 220 et s.

BLANC : *De la contrefaçon en tous genres*, p. 210 et s.

RENOUARD : *Traité des droits d'auteur*, T. 1^{er}, p. 170 et suiv.

POUILLET : *Traité de la propriété littéraire et artistique*, T.

1^{er} et s.

VAUNOIS : *De la propriété artistique en droit français*, t. 2.

(1) Cité par Gastambide, loc. cit.

« Un des premiers acteurs me dit : « Si vous me donnez votre pièce, Monsieur, au moins dites-nous combien de fois vous désirez qu'on la joue à votre profit, après quoi elle nous appartiendra. Beaucoup de Messieurs les auteurs font cet arrangement avec nous. » — « Ce sont des auteurs inimitables. » — « Ils s'en trouvent très bien, Monsieur; car, s'ils ne partagent plus le produit de leur ouvrage, au moins ont-ils le plaisir de le voir représenter plus souvent : la comédie répond toujours aux procédés qu'on a pour elle. Voulez-vous qu'on la joue à votre profit encore six fois, huit fois, même dix ? Parlez. » — « Je trouvai la proposition si gaie que je répondis sur le même ton : Puisque vous le permettez, je demande qu'on la joue à mon profit mille et une fois. » — « Monsieur, vous êtes bien modeste. » — « Modeste, Messieurs, comme vous êtes justes ! Quelle manie avez-vous donc d'hériter des gens qui ne sont pas morts ? »

Malgré la bonne humeur avec laquelle il est rapporté, cet entretien révèle l'irritation des auteurs dont Beaumarchais se fait, à la fin du XVIII^e siècle, l'éloquent défenseur.

Un arrêt du Conseil d'Etat du roi, en date du 9 Décembre 1780, alloua aux auteurs une part sur le produit des représentations. Les abus n'en continuèrent pas moins, car les contemporains estimaient qu'il n'est pas noble aux auteurs de plaider pour le vil intérêt, eux qui se piquent de prétendre à la gloire. « On a raison, écrivait encore Beaumarchais, la gloire est attrayante ; mais on oublie que, pour en jouir seulement une année, la nature nous condamne à dîner 365 fois ; et si le guerrier, le magistrat

ne rougissent pas de recueillir le noble salaire dû à leurs services, pourquoi l'amoureux des muses, incessamment obligé de compter avec son boulanger, négligerait-il de compter avec les comédiens ? »

Le 24 août 1790, une députation, composée, entre autres personnages, de Laharpe, Ducis, Lemierre, Chamfort, vint solliciter à la barre de l'Assemblée constituante l'abrogation du monopole des comédiens français, et, pour les auteurs, le droit exclusif de faire représenter leurs œuvres durant leur vie et cinq ans après leur mort (1).

Cette plainte ne fut pas inutile. Le décret du 13 Janvier 1791, relatif aux spectacles, stipula, dans son article 3 : « Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs. »

Le décret du 19 juillet 1793 (article 3), relatif aux droits de propriété des auteurs, décida que « les officiers de paix seront tenus de faire confisquer, à la réquisition et au profit des auteurs, compositeurs, tous les exemplaires des éditions imprimées ou gravées sans la permission

(1) VAUNOIS : De la propriété artistique en droit français 1884, p. 125. — POUILLET, 3^e éd. refondue par MAILLARD et CLARO ; Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation, p. 14.

formelle et par écrit des auteurs ». Et la loi du 1^{er} septembre 1793 (article 2) déclara la disposition précédente applicable aux ouvrages dramatiques.

Le décret du 8 juin 1806 s'occupa des droits des propriétaires d'ouvrages dramatiques posthumes.

Les articles 428 et 429 du Code pénal prévirent et réprimèrent la représentation illicite d'ouvrages dramatiques.

La loi du 3 août 1844 eut pour objet le droit des veuves et des enfants des auteurs d'ouvrages dramatiques.

Les droits des héritiers et des ayants-cause des auteurs fut réglé, au point de vue de sa durée, par la loi du 24 juillet 1866.

La législation protectrice des œuvres dramatiques se réduit à des textes peu nombreux. Mais le théâtre a pris une si grande place dans la société contemporaine, que la jurisprudence a été souvent appelée à faire application de ces textes, à les vérifier, à les adapter aux besoins nouveaux et aux transformations de tous ordres.

Deux moyens sont, en somme, mis à la disposition de l'auteur dramatique et de ses héritiers pour défendre leurs droits : 1° l'action en contrefaçon (1); 2° l'action en répression de la représentation illicite (2). De nombreuses instances de l'une et de l'autre espèces ont occupé les tribunaux, surtout à la fin du dix-neuvième siècle et dans

(1) Décret du 19 Juillet 1793.

(2) Décret du 13 Janvier 1791.

la première partie du vingtième. Après avoir classé les décisions judiciaires sous la rubrique contrefaçon et sous la rubrique représentation illicite, nous aurions pu diviser notre sujet en deux parties correspondantes.

Mais nous avons préféré une méthode plus vivante. Des considérations générales sur le droit de l'auteur dramatique serviront d'introduction à notre travail. Nous rechercherons ensuite quel est l'objet précis du droit de l'auteur dramatique, quelle est son assiette, sur quoi il porte. Puis nous étudierons la protection de ce droit dans certaines circonstances particulièrement fréquentes de la vie théâtrale d'aujourd'hui et nous serons ainsi amenés à nous occuper de la collaboration, des adaptations théâtrales, des scénarios cinématographiques. En ces diverses matières spéciales, nous verrons apparaître à la fois la contrefaçon et la représentation illicite. Un parallèle entre les actions nées de ces délits formera notre dernier chapitre.

CHAPITRE PREMIER

LE DROIT DE L'AUTEUR DRAMATIQUE CONSIDERATIONS GENERALES

A définir le droit de l'auteur dramatique, à en préciser les caractères généraux, nous sommes amenés à examiner d'une part les solutions communes à tous les auteurs littéraires, et aussi des notions relatives aux seuls dramaturges.

SECTION I

Nature du droit de l'auteur

Le droit de l'auteur, particulièrement de l'auteur dramatique, sur son œuvre, peut être appelé propriété si l'on donne à ce mot une acception très large qui pourrait s'attribuer à tous les droits inviolables. Mais il faut reconnaître que cette propriété, ne présentant pas tous les caractères de celle définie par le Code civil, ne doit pas subir la classification étroite qu'il a établie et peut subsister en marge des meubles et des immeubles.

M. Capitant (1), s'occupant des droits du patrimoine, terme générique sous lequel on range les droits réels et les droits de créance qui « se caractérisent par cette idée qu'ils représentent une valeur pécuniaire et ont pour nous un intérêt appréciable en argent », observe qu'il est d'usage de considérer cette division comme générale et de comprendre tous les droits patrimoniaux sous l'un ou l'autre de ces termes. « Pourtant, dit-il, il y a des droits qui doivent logiquement former une catégorie à part, ce sont les droits des auteurs et inventeurs sur leurs œuvres et inventions, le droit du titulaire d'un office ministériel, le droit au nom, dans la mesure où il peut présenter un intérêt appréciable en argent. On les désigne ordinairement sous le nom de propriétés incorporelles, mais c'est un véritable abus de langage. Ils ressemblent à la propriété en ce qu'ils sont absolus, mais le nom, l'idée, l'invention, ne sont pas des choses susceptibles d'un droit de propriété, pas plus que la personne elle-même dont elles ne sont que des émanations ».

Et le même auteur, appelé à se prononcer sur la division des biens en meubles et immeubles, la trouve rationnelle et presque nécessaire (2), mais il ajoute : « Cependant on a proposé de ramener cette classification à la portée qu'elle avait en droit romain et de laisser en dehors d'elle les choses incorporelles pour les considérer comme une

(1) Introduction à l'étude du droit civil, 2^e édit., p. 85 et 86.

(2) Op. cit., p. 216.

troisième espèce de biens. Il n'y a en effet aucune raison d'appliquer les mêmes règles aux meubles corporels et aux valeurs incorporelles, car ce sont des biens de nature très différente qui doivent être soumis à un régime distinct » (1).

A la définition de cette nature et à la précision de ce régime tend la construction scientifique des droits de la personnalité.

Le droit de la personnalité, ou droit intellectuel, peut être défini : le droit qu'un individu acquiert sur les productions de son esprit, à quelque domaine que celles-ci appartiennent. L'objet de ce droit est une émanation, une création de la pensée humaine, le fruit même de l'activité mentale. Si l'on veut, en effet, classer les droits d'après leur objet, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'à côté des choses matérielles et extérieures à lui, sur lesquels l'homme peut avoir des droits réels, il existe une catégorie de biens, qu'on a appelé des biens immatériels et qui comprennent toutes les productions de l'esprit, dans le sens le plus large. Or, logiquement, on ne peut assimiler une chose matérielle et une production intellectuelle. On a donc élaboré, pour les créations de l'intelligence, la conception

(1) Ibid., p. 216, note 2.

Cf. CAUWES : Economie politique, 3^e éd., t. 3, n^o 1014, p. 431 in fine.

BARTHOUS : De l'origine de l'adage : *vilis mobilia possessio*, Thèse Paris 1884, p. 182.

d'une nouvelle espèce de droits, à laquelle on a donné le nom de droits intellectuels ou de droits de la personnalité. Cette théorie, qui a pris naissance en Allemagne (1), s'est répandue en Belgique et en France et à reçu son application la plus caractéristique en matière de propriété littéraire et artistique (2).

Quelle peut être la nature propre du droit d'auteur ? Dira-t-on qu'il est la propriété d'un bien immatériel ? Mais ce dernier n'est que la manifestation de la pensée ou du génie individuel. Ne sommes-nous donc pas, dès lors, en présence d'un droit qui incarne une prérogative de la personnalité elle-même, comme le droit à la liberté, le droit à l'honneur, le droit au nom ?

Ce qui complique et rend délicate dans ses applications la théorie que nous venons de rappeler, c'est la dualité

(1) KOHLER : **das Autorrecht et die idee des Geistigen Eigentums**, dans **Archiv. für civilistische Praxis**, tome 82, p. 141.

GIERKE : **Deutsches Privatrecht**, t. 1, § 85.

(2) PICARD : Introduction au tome 2 des Pandectes belges, 1879. — Du même auteur : Le droit pour 1908 — et Journal du droit international privé, 1883, p. 565. — POUILLET : Traité des brevets d'invention, p. 15, note 1. — SALEILLES, note au SIREY 1900.2.121. — PERREAU : Les droits de la personnalité, dans Revue Trimestrielle de droit civil 1909, p. 501 à 536. — BERARD : Du caractère personnel du droit d'auteur dans les régimes de communauté, Thèse Paris 1902 ; Maurice Breton : Les droits intellectuels et la communauté, Thèse Paris 1904.

d'aspect du droit de l'auteur sur son œuvre. Celle-ci est une création de l'esprit, et à ce titre, elle constitue un bien absolument hors du commerce, personnel et incommunicable. Mais, en même temps, elle est une source de profits, une valeur susceptible de réalisation économique et occupant, en conséquence, une place dans le patrimoine de l'auteur.

Nous appelons *droit moral* de l'auteur, et en élargissant la notion qu'on se fait d'ordinaire de celui-ci (1), le droit qui appartient au créateur sur sa création, envisagée en elle-même et indépendamment de son exploitation économique. Ce droit s'exprime avant tout — pour l'auteur dramatique — par la faculté de publier son œuvre et de la faire représenter. Nul, sans son consentement formel, ne peut se livrer à cette publication ou à cette représentation.

Le *droit patrimonial* de l'auteur consiste à tirer un profit pécuniaire de la publication de la représentation ou à céder, moyennant argent, son droit de publication et de représentation.

La différence entre le droit moral et le droit patrimonial se traduit dans les conséquences de l'affiliation d'un dramaturge à la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques. L'auteur qui s'affilie à cette société conserve dans

(1) STUART : Traité de la propriété intellectuelle.

MASSE : Le droit moral de l'auteur sur son œuvre littéraire et artistique, Thèse 1906.

son intégralité le droit moral qu'il a sur son œuvre. L'affiliation fait naître entre l'adhérent et la Société uniquement des rapports contractuels (1); la Société a pour but la défense des intérêts de ses membres; elle se charge de percevoir leurs droits; elle opère sur les sommes perçues le prélèvement d'une quote-part destinée à la création d'un fonds de secours au profit des associés, de leurs veuves et de leurs héritiers; un prélèvement est effectué aussi en vue de la création d'une caisse de pension de retraite au profit des auteurs; un autre prélèvement est fait pour la formation d'un fonds commun de bénéfices partageables. La Société se met directement en rapport avec les directeurs de théâtre; elle passe avec eux des traités pour la représentation des pièces des auteurs qui sont ses adhérents. Mais si l'affiliation produit ainsi des droits et des obligations réciproques entre l'auteur et la Société, elle ne confère à la Société aucun droit propre sur les œuvres de ses membres. Il en résulte que l'auteur reste propriétaire, a le droit de conclure, en toute liberté, telle ou telle convention particulière en vue de la représentation de ses

!

B'

.I

(1) Certaines décisions ont considéré le contrat dont il s'agit comme un mandat (Rouen, 4 mars 1866, Sir. 66.2.138. — Caen, 11 mai 1881, Ann. propr. Industr. 89, p. 109). Mais il est généralement admis que ce contrat est une association (V. sur la question : BAZET, La société des auteurs et compositeurs dramatiques, 1908.

œuvres. Il a le droit de donner à leur égard toutes les autorisations qui lui conviennent. La Société ne peut élever, du chef de ces conventions, aucune réclamation (1).

.

La dualité d'aspect du droit de l'auteur explique aussi les controverses qui se sont élevées sur le point de savoir si ce droit appartient au patrimoine commun des époux.

Suivant l'opinion dominante, la propriété littéraire ou artistique tombe dans la communauté, non seulement pour les bénéfices qui en résultent pendant le mariage, mais encore pour le droit lui-même (2). Cette manière de voir s'appuie fortement sur l'article 1^{er} de la loi du 14 juillet 1866, qui, en parlant d'une façon générale « des droits qui peuvent résulter, en faveur du conjoint de l'auteur prédécédé, du régime de la communauté », admet implicitement

(1) Trib. Seine, 28 décembre 1841, *Le Droit* 29 décembre 1841. — Rouen, 9 mars 1866, *Sir.* 66.2.138. — Paris, 19 février 1910, *Gaz. Trib.*, 16 septembre 1910.

(2) Demolombe, t. 9, n. 226 et 439. — Troplong tome 1, n° 433. — Laurent, t. 5, n° 512. — Guillouard, t. 1, n° 182. — Huc, t. 9, n° 81. — Baudry-Lacantinerie, *Le Courtois et Surville*, t. 4, n° 292-294. — Note de M. Lyon-Caen, *Sirey*, 1881.1.25. — Conclusions de M. l'avocat général Baudouin, *D.*, 1903.1.9.14. — Paris, 13 mars 1880, *D.* 80.2.411, et, sur pourvoi, *Cass. Req.*, 16 août 1880, *D.* 81.1.25. — *Cass. civ.*, 25 juin 1902, *D.* 1903.1.5.14.

la mise en communauté de plein droit des droits d'auteur.

Mais cette conception a été combattue sur le terrain de la théorie des droits de la personnalité. Un certain nombre d'auteurs ont considéré, de ce point de vue, la propriété des ouvrages littéraires ou artistiques comme devant être exclus de la communauté, sauf en ce qui concerne les produits réalisés durant celle-ci (1). Quelques divergences se sont d'ailleurs manifestées ici entre les constructions doctrinales. M. Bertauld, par exemple, faisant leur part respective aux deux aspects, l'un personnel, l'autre pécuniaire, des droits intellectuels, décidait que ces droits demeuraient propres au titulaire jusqu'à sa mort, mais qu'après sa mort, le caractère pécuniaire subsistait seul et que dès lors rien ne faisait plus obstacle à la mise en communauté. Deux périodes étaient ainsi distinguées : la première, la vie de l'auteur, durant laquelle le droit était personnel, toujours hors du commerce; l'autre, posté-

(1) Renouard : Des droits d'auteur, p. 25. — Bertault : Questions pratiques et doctrinales, t. 1^{er}, n° 274 et s. — Pouillet : Traité de la propriété littéraire ou artistique, n° 184 et s. — Ambroise Colin, dissertation au Dalloz, 1903.1.5. — Saleilles, note au Sirey, 1900.2.121.

Voyez aussi : Thaller : Des rapports de la propriété littéraire et artistique avec le régime de la communauté, dans Revue Trimestrielle de droit civil, 1903, p. 55 et suiv.

Bérard, op. cit.

Breton, op. cit.

rière au décès, dans laquelle le droit devenait exclusivement pécuniaire. Pour M. Saleilles, au contraire, le droit de l'auteur présente toujours, après comme avant sa mort, un caractère mixte. Par son côté pécuniaire, le droit, même du vivant de son titulaire, est dans le commerce et susceptible de tomber en communauté. Mais cette réalisation économique est tenue en échec aussi longtemps qu'elle peut se heurter au droit personnel et incommunicable du titulaire. Si donc celui-ci meurt le premier, le droit virtuel de la communauté, qui ne subit aucune entrave, devient, pour le partage, un droit effectif. Si, au contraire, le titulaire survit, le droit virtuel de la communauté ne prend pas naissance et il n'y a pas lieu au partage.

La théorie qui exclut de la communauté le droit de l'auteur sur ses ouvrages a été acceptée par la Cour de Paris, dans deux arrêts, l'un du 3 avril 1884 (1), l'autre, du 1^{er} février 1900 (2), cassé par la Chambre civile le 25 juin 1902 (3).

Dans l'affaire Lecoq, qui fit l'objet de l'arrêt du 1^{er} février 1900, la Cour avait décidé que la propriété littéraire et artistique demeure propre et ne doit pas tomber en communauté. Le droit d'auteur était d'une nature juridique telle qu'il ne rentrait dans aucune de nos catégories clas-

(1) Sirey, 1884.2.120.

(2) Sirey, 1900.2.121.

(3) Dalloz, 1903.1.5.

siques et ne pouvait, sans être complètement dénaturé, se trouver soumis à une classification légale. La Cour ne se livrait pas à une analyse approfondie de ce droit, mais elle affirmait que celui-ci, très différent de la propriété qui existe sur un objet corporel, échappe aux définitions des meubles et des immeubles, et à la classification légale des biens au point de vue de la communauté. Une telle prédominance était attribuée, dans la décision dont il s'agit, au côté moral et personnel du droit d'auteur qu'il restait en dehors du patrimoine commun et constituait essentiellement un droit propre à l'époux auteur.

Cette conception, qui est demeurée jusqu'ici isolée en jurisprudence et s'est heurtée, nous le répétons, à la censure de la Cour de Cassation, impliquait la reconnaissance du droit de la personnalité.

SECTION II

Distinction du droit de publication et du droit de représentation

Le droit de l'auteur dramatique comporte deux prérogatives essentielles et distinctes : la publication, la représentation.

Le droit de publication est régi par la loi de 1793 et l'article 425 du Code pénal. Il comprend le droit de reproduire l'œuvre par des exemplaires imprimés ou manuscrits.

Le droit de représentation est régi par la loi de 1791 et l'article 428 du Code pénal. Il ne comprend, pour l'auteur, que le droit d'autoriser l'exécution de son ouvrage.

La distinction des deux droits dont il s'agit se traduit par plusieurs conséquences. D'abord la cession de l'un n'emporte pas la cession de l'autre. Le directeur de théâtre, autorisé à représenter un ouvrage dramatique, n'est pas investi du droit de publier l'œuvre. Inversement, la cession du droit d'éditer l'ouvrage ne confère pas au cessionnaire le droit de le représenter.

L'atteinte portée au droit de publication, d'édition, est la contrefaçon. L'atteinte portée au droit de représentation est le délit de représentation illicite.

L'article 425 du Code pénal définit la contrefaçon : « toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production imprimée ou gravée, en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon, et toute contrefaçon est un délit ». Cette définition s'applique aux œuvres dramatiques.

Le juge du fait a, au point de vue de la matérialité des faits constitutifs de la contrefaçon, un pouvoir souverain d'appréciation ; il lui appartient, notamment, de décider, dans chaque espèce, où finit le plagiat, entendu comme contrefaçon partielle et tolérable dans une certaine mesure, où commence la contrefaçon punissable.

En matière dramatique, comme en toute autre matière littéraire, le droit de critique et de l'informateur n'autorise pas la contrefaçon.

Ainsi une œuvre dramatique ne saurait être révélée au public sous la forme d'un compte rendu avant qu'elle n'ait été représentée : nul, sans le consentement de l'auteur, ne peut la divulguer même dans l'intervalle qui sépare la répétition générale de la première. Cette solution découle de la règle qui interdit de dévoiler le sujet, le plan et le développement d'un ouvrage littéraire ou scientifique, quel qu'il soit, quand il est encore à l'état de manuscrit ou d'épreuve (1).

Après la première représentation, est-il loisible à quiconque de se livrer à une analyse de la pièce ? Certains tribunaux se sont montrés à cet égard assez stricts. S'il s'agit d'une brochure contenant des passages de l'œuvre assez nombreux et importants pour dispenser d'acheter l'œuvre elle-même, la contrefaçon est évidente, malgré les réflexions critiques qui peuvent l'accompagner (2). Il a été notamment jugé qu'il y a contrefaçon, génératrice de dommages-intérêts lorsque le but évident d'une analyse est de reproduire un livret ou de le suppléer en rapportant, acte par acte et en détail, la trame de la pièce (3). Cependant le fait par une petite revue théâtrale de donner une analyse

(1) Trib. Seine, 12 mai 1890, Sardou c/ Le Gil Blas (affaire de la Tosca), Le Droit 14 mai 1890, Cf. Dalloz, Rép., V^o Propriété littéraire, n^o 315.

(2) Nîmes, 13 mars 1864, Ann. : 64.387.

(3) Gaz. Pal., 15 décembre 1909, Calmann-Lévy c/ le journal Nice-Théâtres, Gaz. Pal., 15 décembre 1909.

rapide avec le programme ne semble pas devoir tomber sous le coup de la loi, malgré quelques décisions contraires (1).

Il est certain, d'ailleurs, qu'un programme, ne constituant pas une œuvre littéraire, peut être librement reproduit par un journal (2), sous réserve pour le directeur de théâtre d'interdire la vente de ce journal dans son établissement.

Quant au délit de représentation illicite, il consiste, de la part d'un directeur de théâtre, à faire jouer cette pièce sans être muni de l'assentiment de l'auteur ou de ses représentants. Faute d'avoir obtenu cette autorisation, le directeur qui fait représenter une œuvre dramatique engage sa responsabilité tant civile que pénale (loi 19 janvier 1791 et article 428 C. pén.). Pour ce dernier texte s'applique, il est nécessaire que le directeur ait agi intentionnellement, c'est-à-dire ait fait représenter sur son théâtre une œuvre en sachant que l'auteur n'a pas donné son autorisation (3). La loi de 1791 exige le consentement par écrit des auteurs. Le directeur qui ne produit pas une

(1) Rennes, 4 décembre 1911, *Art et Droit*, 1912, p. 126.

(2) Nancy, 31 décembre 1887, *Trib. Comm. Marseille*, 4 août 1888, *Ann.* 90.158.

(3) V/ sur le délit de représentation illicite : MACK, De la représentation ou de l'exécution illicite des œuvres dramatiques ou musicales, *Pataille*, 1905, 292 et suiv. ; — Vaunois : observations, *Pataille* 1901, 78 et suiv. Pouillet, *op. cit.*, n° 799 et suiv.

permission écrite est donc présumé en faute. Mais si, à défaut d'écrit, il fait, par tout autre moyen, preuve du consentement exprès de l'auteur, il ne peut être condamné (1). Au surplus, la démonstration de sa bonne foi par le directeur, fait disparaître le délit et l'action correctionnelle qui en résulte, mais elle laisse subsister l'action civile en réparation du préjudice causé à l'auteur.

Considéré dans sa matérialité, le délit de représentation illicite implique un spectacle, c'est-à-dire une exécution publique de l'œuvre. Une exécution privée ne tomberait pas sous le coup de la loi ; la loi de 1791 déclare, en effet, que les ouvrages ne pourront être représentés sur aucun théâtre *public*, d'où il suit qu'elle n'a pas défendu les représentations données sur un théâtre *privé*, dans une réunion privée. Il ne saurait, par suite, y avoir de difficulté que sur le point de savoir si, dans telles circonstances données, la représentation présente ou non un caractère de publicité. Pour que la publicité existe, il faut d'ailleurs, mais il suffit que le public soit admis sans invitation directe et personnelle (2). Le fait que la représentation serait gratuite et aurait lieu dans un but de bienfaisance ne lui enlèverait pas son caractère public (3).

(1) MACK, loc. cit., 293 ; — POUILLET, loc. cit., n° 803.

(2) Paris, 17 mai 1832, Gaz. Trib., 18 mai ; — Cass., 16 décembre 1854, Sir., 55.1.77. — Cass., 11 mai 1860, Pataille 62.382. — Nîmes, 22 mars 1866, Pataille 66.396. — Paris, 16 mars 1897. — Pataille 97.316. — Cass. Crim., 15 mars 1901, Pataille 1901.232.

(3) Lyon, 9 mai 1865, Pataille 66.102. — Cass., 1^{er} avril 1882, Pataille 83.172.

SECTION III

Formalités du dépôt. — Son utilité

Aux termes de l'article 6 de la loi de 1793 (1), « tout citoyen qui mettra au point un ouvrage soit de littérature ou de gravure, dans quelque genre que se soit, sera obligé d'en déposer deux exemplaires à la Bibliothèque Nationale ou au cabinet des estampes de la République, dont il recevra un reçu signé par le bibliothécaire, faute de quoi il ne pourra être admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs ». Le décret du 5 février 1810, puis une ordonnance royale du 21 octobre 1814, ont porté à cinq le nombre des exemplaires à déposer. Une autre ordonnance du 9 janvier 1828 a ramené ce nombre à deux. Cette dernière ordonnance a fait place aux dispositions de la loi du 29 juillet 1881 sur la presse dont les articles 3 et 4 règlent

(1) Cette pratique du dépôt est très ancienne. On prétend qu'un certain Spigame avocat du parlement de Paris, interdit comme fou, publia, pour se venger, un recueil de décrets imaginés par lui et présentés comme l'œuvre législative de Henri II. Parmi les propositions bizarres figurait l'obligation pour chaque auteur d'enrichir la bibliothèque royale en déposant un exemplaire de son œuvre. Louis XIII s'empara de cette idée et par un édit de 1617 ordonna le dépôt de deux exemplaires de chaque ouvrage. Cf. Gastambide — Picot. *Rev. des D. Mondes*. 1883. T. I, p. 622 et 23.

aujourd'hui la matière. Aux termes de ces textes, le dépôt doit être effectué au Ministère de l'Intérieur pour Paris, à la Préfecture pour les chefs-lieux de département, à la sous-préfecture pour les chefs-lieux d'arrondissement, et, pour les autres villes, à la mairie (1). Le dépôt est de deux exemplaires pour les ouvrages imprimés, et de trois pour les œuvres musicales (2); le ministère de l'Instruction Publique en reçoit un et la Bibliothèque Nationale en reçoit un autre; le troisième exemplaire de musique est destiné au Conservatoire.

S'il s'agit d'une œuvre destinée au théâtre, le dépôt n'est exigé que dans le cas où celle-ci est imprimée et publiée; les œuvres dramatiques représentées et non imprimées échappent, en fait et en droit, à cette formalité (3).

Il n'est pas nécessaire que le dépôt soit effectué par l'auteur lui-même. S'il a été fait par l'imprimeur, pour obéir aux prescriptions de la loi de 1881 qui lui imposent cette obligation sous peine d'amende, il profite néanmoins à l'auteur (4). Mais l'auteur doit au moins s'assurer auprès de l'imprimeur, qui est ici comme son mandataire, que le

(1) V. Cass., Ch. Crimin., 17 nov. 1904, Pataille, 1905.210.

(2) Blanc, p. 241. — Calmels, p. 291. — Pouillet, p. 483 et 465.

(3) Paris, 11 janvier 1828 Gaz. Trib., 15 janv. 1828, Cass. 24 juin 1852, Sirey 52.1.465. — Trib. comm. Rouen, 12 nov. 1875, Pataille 77.211.

(4) Cass. Crim., 17 nov. 1904, Pataille 1905.210.

dépôt a été régulièrement opéré, et, s'il engage témérairement une poursuite, sans, au préalable, s'en être assuré, il n'a pas de recours utile contre l'imprimeur (1).

Le dépôt est une mesure fiscale et de police dont le but principal est d'enrichir la Bibliothèque. A titre de sanction pénale, le législateur en a fait une condition nécessaire pour agir en justice : « Faute de dépôt, dit l'article 6 de la loi de 1793, l'auteur ne pourra être admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs ». Et il résulte des termes généraux de cette disposition que le dépôt est exigé aussi bien pour introduire une action civile que pour intenter une action correctionnelle. Mais la propriété de l'ouvrage ne dépend nullement du dépôt (2). La meilleure preuve en est que le dépôt n'est pas et ne peut pas être exigé par la loi pour les œuvres dramatiques représentées et non imprimées. Comment concevoir, dès lors, que la propriété, qui dérive toujours de la création, qui, par suite, est toujours identique, soit plus ou moins rigoureusement traitée suivant la nature et le genre de l'œuvre ? Le dépôt n'est même pas une preuve de la propriété. « On ne saurait admettre qu'un plagiaire, dit M. Pouillet (3),

(1) Pouillet, p. 467, Trib. comm. Seine, 7 avril 1866, Pataille, 66.271.

(2) Renouard : *Traité des droits d'auteur*, t. 2, n. 218, Pouillet, op. cit., p. 472 et suiv. — L'opinion de M. Gastambide (*Propriété des auteurs*, p. 151) d'après laquelle l'omission du dépôt équivalait à l'abandon par l'auteur de son droit de propriété au profit du domaine public, est demeurée isolée.

(3) Op. cit., p. 475.

par cela seul qu'il aurait déposé son ouvrage, en deviendrait propriétaire légitime, même à l'égard de l'auteur véritable. Il suffit d'indiquer une semblable conséquence pour faire repousser le principe qui y conduit. Cependant le dépôt sera toujours une présomption de propriété, et même, tant qu'une réclamation du véritable auteur (dans l'hypothèse où le déposant ne le serait pas), ne se sera pas produite, les tiers ne pourront pas critiquer le dépôt et nier la propriété du déposant. Mais l'auteur vrai de l'ouvrage pourra toujours contester le dépôt fait en fraude de ses droits et prouver sa propriété, à l'encontre du déposant, par tous les moyens de preuve ordinaires ». Le dépôt n'étant pas exigé pour porter à la connaissance du public le droit privatif de l'auteur, mais n'étant qu'un préliminaire de l'action en justice, l'omission du dépôt ne portant aucune atteinte au droit de l'auteur sur son œuvre, mais suspendant simplement et momentanément son exercice, il faut en déduire cette conséquence, unanimement admise en doctrine et en jurisprudence (1), que l'auteur peut poursuivre les faits qui portent atteinte à son droit, même s'ils sont antérieurs au dépôt, à la condition qu'ils ne soient pas couverts par la prescription.

(1) V. Pouillet, *op. cit.*, p. 477 et la note.

SECTION IV

Durée du droit d'auteur

L'auteur a, durant sa vie, la propriété exclusive de son œuvre. Après sa mort, ce droit passe à ses héritiers pour une durée de cinquante ans. La loi de 1866 dispose en ces termes : « Pendant cette période de cinquante ans, le conjoint survivant, quel que soit le régime matrimonial et indépendamment des droits qui peuvent résulter en faveur de ce conjoint du régime de la communauté, a la simple jouissance des droits dont l'auteur prédécédé n'a pas disposé par acte entre vifs ou par testament. Toutefois, si l'auteur laisse des héritiers à réserve, cette jouissance est réduite au profit des héritiers, suivant les proportions et distinctions établies par les articles 913 et 915 du Code civil. Cette jouissance n'a pas lieu lorsqu'il existe, au moment du décès, une séparation de corps prononcée contre ce conjoint; elle cesse au cas où le conjoint contracte un nouveau mariage. Les droits des héritiers à réserve et des autres héritiers ou successeurs, pendant cette période de cinquante ans, restent d'ailleurs réglés conformément aux prescriptions du Code civil ».

Ainsi la loi consacre un monopole d'exploitation de l'œuvre au profit des héritiers de l'auteur pendant 50 ans à partir de sa mort; en outre le conjoint de l'auteur a, en cas de survie, la jouissance de ce droit durant sa vie, sauf réduction au profit des héritiers réservataires et, sauf aus-

si, disposition testamentaire contraire de l'auteur. Le conjoint perd son droit d'usufruit s'ils existe contre lui, au moment du décès, un jugement de séparation de corps ou de divorce ou bien s'il contracte après le décès de son conjoint, auteur, un second mariage. Passés ces délais, l'œuvre tombe dans le domaine public.

Nous n'insisterons pas sur ces dispositions d'ordre absolument général qui règlent la durée des droits de l'auteur dramatique, de son conjoint ou de ses héritiers, de même que la durée des droits de tout auteur littéraire et de ses représentants. Nous réservons d'ailleurs pour un chapitre suivant l'examen du point de savoir quelle est, en cas de collaboration et de survie d'un collaborateur aux autres, la durée du droit d'auteur, cette question s'étant récemment présentée en jurisprudence à propos de la collaboration dramatique.

CHAPITRE II

SUR QUOI PORTE LE DROIT DE L'AUTEUR DRAMATIQUE

Le droit de l'auteur tire sa raison d'être dans la création. Il ne porte donc que sur l'objet créé. La création, humainement entendue, ne consiste pas à faire quelque chose de rien ; mais à faire, avec des matériaux existants, quelque chose qui n'existait pas encore. L'auteur a un droit sur ce que sa personnalité a ajouté, pour les transformer, aux matières et aux données antérieures. « Il suffit, a écrit Balzac (1), d'un élément nouveau, d'un sentiment introduit dans une situation identique pour en faire deux œuvres dissemblables. L'imagination est comme le soleil qui compose le paysage de Rio-de-Janeiro, et celui de Naples, celui de Constantinople, et celui de Genève, avec les mêmes principes constituants, le vert de la végétation, l'air, les eaux, de la terre » : ce qui est bien le commentaire de l'homo additus naturæ des anciens. Toute créa-

(1) Notes sur la loi de la propriété littéraire p. 13.

tion de peu de mérite, mais réelle, bénéficie de la protection légale.

L'application, au domaine dramatique, de ce principe, universellement admis (1), soulève deux séries de questions.

Les unes, assez simples, concernant la définition de l'œuvre dramatique.

Les autres, plus complexes et plus délicates, tendent à dégager la notion de la création, fondement et mesure de la protection légale, dans les ouvrages dramatiques.

SECTION I

Définition de l'œuvre dramatique

Que faut-il entendre par œuvres dramatiques ou pièces de théâtre. La question a été posée et résolue à propos de la détermination du domaine respectif de la Société des

(1) Blanc et Beaume : Code Général de la propriété industrielle, artistique et littéraire, 1854, p. 30 et suiv.

Gastambide : Historique et théorie de la propriété des auteurs 1862 p. 49.

Pataille : notes critiques et dissertations, dans Annales de la propriété littéraire et artistique 1886, p. 135 et 1876, p. 136.

Pouillet : Traité de la propriété littéraire et artistique 3^e Ed. p. 36 et suiv.

auteurs et compositeurs dramatiques et de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. Cette détermination a donné lieu à de nombreux procès (1). Aussi, pour mettre fin à ces difficultés, une convention a été signée le 15 octobre 1898 entre les deux Sociétés dont il s'agit. Aux termes de cet accord, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques se charge de la défense des intérêts et de la perception des droits des auteurs ayant composé des pièces de théâtre représentées dans des théâtres, concerts, établissement quelconques. Sont considérés comme pièces de théâtre les œuvres avec ou sans musique, destinées à la représentation, jouées par des acteurs, comportant une action dramatique et une mise en scène (opéra, opéra-comique, opéra-bouffe, opérette, ballet, pantomime, tragédie, drame, vaudeville, revue, féerie). La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique comprend comme membres les auteurs d'œuvres musicales (symphonies, morceaux d'ensemble, ouvertures, chœurs, poésies, romances, chansons, fragments de pièces de théâtre exécutées sans décor ni costumes). L'article 5 de la Convention réserve aux auteurs un droit d'option pour certaines œuvres dont la nature n'est pas nettement déterminée; ce sont les pièces en un acte, les tableaux repré-

(1) Cassat. 16 Février 1884, D. 85. 1. 95.

Caen, 11 mai 1881, Ann. pop. ind. 89, 109.

Douai, 11 juillet 1882, S. 83.2.49 et note de Labbé.

Trib. Seine, 30 décembre 1883, Ann. 84, 267.

sentés dans les cafés-concerts et music-halls dont la durée est inférieure à quarante-cinq minutes.

Cette dernière réserve aboutit à une réglementation très pratique, puisqu'elle prévient, grâce à l'option de l'auteur, les contestations possibles en ce qui concerne certaines œuvres; elle ne tranche cependant pas la question théorique de la nature intrinsèque de ces œuvres de peu de durée. Il est permis de considérer comme une œuvre ayant en soi et toujours le caractère dramatique une pièce en un acte représentée dans un café-concert en une demi-heure. Mais il n'y a pas lieu d'insister sur ce point, car, quelque qualification qu'on donne à cette œuvre, et à quelque société qu'appartienne son auteur, le droit de celui-ci est protégé par la loi.

La loi ne fait, parmi les œuvres dramatiques, pas plus que parmi les autres ouvrages de l'esprit, aucune distinction relative à leur valeur plus ou moins grande, à leur nature, à leur but ou à leur objet. Elle protège l'auteur dès l'instant que son œuvre peut être regardée comme une production du talent ou du génie. C'est l'émanation de la personnalité, et le droit acquis sur elle que le législateur a entendu garantir indépendamment de la valeur et de l'étendue de l'œuvre.

Ce principe n'appelle en notre matière que de brefs commentaires.

Un ballet, comportant un enchaînement de scènes, une action dramatique, des épisodes, constitue une véritable pièce de théâtre et, par conséquent, une production de

l'esprit protégée par la loi. Un ballet se résume d'ailleurs d'ordinaire dans un libretto, un ouvrage écrit, c'est-à-dire une œuvre littéraire. Mais l'auteur d'un ballet représenté sans son autorisation sur un théâtre, même si ce ballet n'était pas imprimé, aurait une action en dommages-intérêts comme le directeur de théâtre, sans que ce dernier puisse opposer comme fin de non-recevoir l'absence de dépôt (1). La non impression n'enlèverait pas, en effet, à l'œuvre son caractère dramatique.

Ce qui est vrai du ballet dans son ensemble est également vrai dans ses diverses parties, dès lors que, prises isolément, elles présentent une véritable originalité. Il a été décidé qu'un pas de ballet composé de diverses danses nationales, mais combinées de façon à former une composition particulière et distincte, constitue une propriété protégée par la législation sur la propriété littéraire et artistique (2).

Du ballet, il convient de rapprocher la pantomime dont l'essence dramatique ne saurait être contestée. Le même caractère appartient à des pièces légères, telles que les revues, et à des pièces d'une nature spéciale, telles que les féeries. Le droit de l'auteur sur de semblables ouvrages jouit de la même protection que celui du créateur d'un drame important ou d'un grand opéra.

(1) Trib. com. Rouen, 12 Novembre 1875, Ann. 77, 211.

(2) Tribunal Seine, 11 juillet 1862, Ann. 63, 234.

SECTION II

La création dans l'œuvre dramatique

La création est la mesure et la limite du droit de l'auteur. Une œuvre ne jouit de la protection de la loi que si elle représente un effort créateur, si minime soit-il. Il est impossible de fournir une définition absolue de ce qui constitue la création dans l'œuvre littéraire ou artistique. En l'absence d'un criterium infaillible, la jurisprudence attribue aux juges du fait un pouvoir souverain d'appréciation (1).

Cette observation capitale s'applique en matière dramatique. Nous devons rechercher comment les tribunaux ont usé de leur pouvoir d'appréciation et s'il est possible, de dégager de leurs décisions une règle, sinon fixe, du moins assez générale, pour mériter ce nom.

Si l'on veut préciser les limites de la création dans les ouvrages dramatiques — limites qui sont en même temps celles du droit de l'auteur — il convient de s'attacher : 1°) d'abord et surtout à la distinction de l'idée et de la forme ; 2°) au titre de la pièce.

(1) V. Pouillet op. cit. n° 19. — Cass. 22 novembre 1867, Pataille 67, 356, — 27 novembre 1869, Pataille, 70, 36, — 27 décembre 1884, Pataille 85, 319, — 14 mai 1891, Pataille 91, 328.

I

L'idée et la forme

Ce que la loi protège, c'est la forme dont l'auteur revêt sa pensée. L'idée elle-même échappe à toute appropriation; son privilège essentiel est d'être toujours libre. Le droit de l'auteur, quel qu'il soit, est nécessairement borné à l'expression particulière, aux développements qu'il a donnés à la pensée.

Le philosophe qui imagine un nouveau système, le savant qui invente une nouvelle méthode, le journaliste qui songe le premier à donner à ses lecteurs tels ou tels renseignements ne peuvent empêcher la reproduction après eux du système, de la méthode, et des mêmes renseignements; leur droit ne va pas au-delà de la forme particulière qu'ils ont employée et qui est comme la marque de leur personnalité (1).

De même celui qui recueille et publie des chansons populaires n'a sur elles aucun droit privatif qui lui permette d'en interdire à d'autres la publication. Car les

(1) Pouillet op. cit. N° 20 ter et 510 — Paris 2 Août 1870, Pataille 70, 272 — Trib. Lyon 15 Février 1896, Pataille 98, 55 — Trib. Seine 1^{er} août 1896, Pataille 97, 82 — Tribunal Seine 14 Mai 1907, Ann. prop. ind. 1907, 2, 53.

chansons existaient avant lui, elles étaient dans le domaine public. Ce qui lui appartient, c'est la forme particulière qu'il a pu donner à l'accompagnement, c'est l'arrangement qu'il en a pu faire. Quant à la mélodie, elle reste la propriété de tous, et chacun peut la publier à son gré (1).

Le même principe s'applique aux œuvres dramatiques. Un homme de lettres qui choisit une thèse et en fait le sujet d'un drame ne saurait empêcher qu'un autre, s'inspirant de la même idée, la mette à son tour à la scène. L'idée de pièce, dépouillée de tout commencement d'intrigue, n'a jamais fait l'objet d'une contestation sérieuse. On aurait mauvaise grâce à refuser à un auteur dramatique le droit de placer sur la scène un imposteur fripon, un valet amoureux d'une grande dame, un mari trompé et content, sous le prétexte que des exécutions antérieures en ont définitivement approprié l'idée. Aussi bien n'est-ce pas de cette manière simpliste que se présentent les litiges. La difficulté en notre matière de la distinction de l'idée et de la forme (c'est-à-dire de l'intrigue, de l'ordonnance du sujet, du développement des caractères) vient de ce que ces deux éléments se pénètrent assez profondément. A l'origine, ils se différencient peu. En même temps qu'un auteur conçoit une idée tragique, il voit les

(1) Cass. Req. 11 juillet 1862, Pataille 62, 272 — Paris 25 Novembre 1865, Pataille 66, 183.

scènes à faire assaillir son esprit. Deux auteurs, également experts en leur métier, acceptant la même donnée, seront souvent amenés à se rencontrer dans l'exécution. Légèrement seront-ils à l'abri de tout reproche s'ils ont traité un sujet identique avec la seule diversité de leurs tempéraments ? Quelles sont donc les limites assignées à l'auteur d'un ouvrage dramatique sur le sujet qu'il a trouvé, la fable qu'il a conçue, imaginée, arrangée ?

Nous bornerons notre étude de la jurisprudence aux hypothèses où l'idée de pièce était seule en jeu, réservant pour un chapitre ultérieur les questions relatives aux adaptations théâtrales.

La première espèce utilement citée remonte à 1840. Paul de Musset avait donné à la Revue de Paris une nouvelle intitulée : « L'homme le plus poli de France et de Navarre ». Lefranc et Labiche firent représenter, sous le même nom, un vaudeville au Palais-Royal ; les situations étaient identiques et même des passages entiers se trouvaient reproduits. C'était donc plus que l'idée qui était empruntée. Aussi le tribunal, tout en déniaut à Paul de Musset les droits découlant de la qualité de collaborateur que celui-ci revendiquait, lui accorda-t-il une somme de 300 francs à titre d'indemnité. Ce jugement fut confirmé par la Cour de Paris le 27 janvier 1840 (1).

Beaucoup plus tard, le 16 mars 1881, dans l'affaire

(1) V. Dalloz, Rép. V^o Propriété littéraire N^o 187.

« Le Bigame », le Tribunal civil de la Seine décidait que de simples ressemblances entre deux pièces de théâtre, développées d'après une idée commune, mais traitées différemment dans chacune de ces pièces, ne sauraient constituer une contrefaçon (1).

Le problème fut posé dans toute son ampleur à l'occasion d'un différend entre Mario Uchard et Victorien Sardou, auteurs de drames intitulés l'un « La Fiammina », l'autre « Odette », ces œuvres n'étant point, au dire des spectateurs, sans présenter de sérieuses analogies. Une longue correspondance, amicale d'abord, âpre ensuite, fut échangée entre les auteurs. Finalement, le tribunal eut à apprécier s'il y avait lieu d'admettre, suivant la fine expression du substitut Roulier, la « reconnaissance judiciaire » d'*Odette*, que Mario Uchard considérait comme sa fille (2).

Si l'on veut comprendre toute la portée de la décision intervenue en cette affaire qu'il convient d'examiner attentivement, parce qu'elle a été l'occasion d'une étude approfondie de notre problème, il y a lieu de préciser d'abord l'argumentation de la *Fiammina* (3). Deux époux

(1) Ann, propr. 1882, 300.

(2) cf. Mario Uchard : « Un dossier ; la Fiammina contre Odette, Doutes 1884 — Victorien Sardou : Mes plagiats » Librairie Universelle 1884 — Plaidoirie de M. Pouillet, Grands Procès contemporains 1884, p. 5 à 66.

(3) V. la plaidoirie de M. Pouillet, op. cit.

sont séparés à cause des fautes commises par la femme; le père a gardé l'enfant issu du mariage et l'a élevé; la mère n'a jamais reparu, jamais revu son enfant, elle a couru d'autres plaisirs; l'enfant est arrivé à l'âge d'homme, il va se marier; à ce moment la mère reparaît avec un amant; cette situation même est un obstacle au mariage de son fils. Elle veut cependant se rapprocher de lui sans se faire reconnaître, mais, bientôt, elle comprend que, pour assurer le bonheur de son fils, elle n'a qu'un parti à prendre, celui de disparaître. Et, vaincue par son amour maternel, elle s'éloigne pour toujours.

La donnée de Sardou, dans *Odette*, est la suivante. Ce n'est plus un garçon, mais une fille, que les époux ont de leur union, et la mère coupable, non contente de quitter le théâtre où elle s'était fait un nom, se jette à l'eau.

Il paraît donc qu'il y a identité d'intrigue entre les deux œuvres. Mais Sardou, pour bien montrer toute l'importance de la façon dont deux pièces à même intrigue sont traitées, faisait un rapprochement entre *L'Ecole des Femmes* et *Le Barbier de Séville* (1). « Arnolphe (Bartholo) est le vieux tuteur d'une jeune fille, Agnès (Rosine), et il est amoureux de sa pupille qui ne peut pas le souffrir et lui préfère un jeune galant, Horace (Almerva). C'est en vain qu'Arnolphe (Bartholo) fait bonne garde et cherche

(1) V. Mes plagiats.

à supprimer tous les rapports entre Agnès (Rosine) et Horace (Almerva). La pupille est plus fine que son Argus et, en dépit de toutes les ruses d'Arnolphe (Bartholo), elle trouve le moyen de correspondre avec Horace (Almerva) et même de le recevoir dans la maison de son tuteur à l'insu de celui-ci. Enfin Arnolphe (Bartholo) se décide à brusquer les choses par son mariage avec Agnès (Rosine); celle-ci en donne avis à son amant et, au moment même où le tuteur croit triompher, Agnès (Rosine) se fait enlever par Horace (Almerva) et l'épouse à la barbe d'Arnolphe (Bartholo) qui est forcé de consentir à cette union. En dépit de cette analyse commune, il est incontestable aux yeux de tous que l'œuvre de Molière et celle de Beaumarchais n'ont aucun autre terme de comparaison que cette intrigue empruntée par les auteurs à la « Précaution inutile » de Scarron, qui, lui-même, la tenait des « Précieuses Nuits » de Straparole et du « Pecorane de Giacometti ». Cette réponse de Sardou démontrait la nécessité de signaler non seulement ce qui peut rapprocher deux pièces, mais aussi la différence des points de départ, des caractères, des situations, des sentiments et du langage, en un mot tout ce qui est la forme particulière de l'œuvre. Autrement, ce serait, disait Sardou, raisonner comme un homme qui mettrait côte à côte deux squelettes et s'écrierait : Voyez comme ils se ressemblent (1).

Il y avait, en effet, entre la *Fiammina* et *Odette* un ensemble de nouveautés qui modifiaient l'aspect du drame.

(1) Mes Plagiats.

Sardou les résume ainsi (1) : « Dans *Odette*, une femme du monde, que son mari surprend en flagrant délit d'adultère, est séparée de sa fille et jetée à la porte de sa maison. Dans la *Fiammina*, rien de tel. — Dans *Odette*, procès, scandale, séparation judiciaire, l'enfant confié au père et la mère cherchant à l'enlever par surprise. Dans la *Fiammina*, rien de tel. — Dans *Odette*, cette femme du monde courait les aventures, passant d'un amant à l'autre et portant le nom de son mari qu'elle déshonore. Dans la *Fiammina*, rien de tel. — Dans *Odette*, cette femme tombée au plus bas, tenant à Nice un tripot, ruinée, déshonorée et ayant pour amant un escroc. Dans la *Fiammina*, rien de tel. — Dans *Odette*, cet amant surpris volant au jeu, *Odette* exaspérée lui jetant les cartes au visage et le jetant lui-même à la porte. Dans la *Fiammina*, rien de tel. — Dans *Odette*, le mari qui survient à ce moment-là et qui propose à la femme de payer ses dettes et de la tirer de ce borbier, à la condition qu'elle cessera de porter son nom. Dans la *Fiammina*, rien de tel. — Dans *Odette*, la femme qui n'accepte le marché que si on lui laisse voir son enfant. Dans la *Fiammina*, rien de tel. — Dans *Odette*, le mari qui refuse d'abord, puis cède à la menace, mais en défiant la mère de se faire connaître à l'enfant. Dans la *Fiammina*, rien de tel. — Dans *Odette*, l'entrevue de la mère et de la fille, la mère prête à se relever, arrêtée par un mot injurieux qui l'écrase, partant désespérée, elle se tue. Dans la *Fiammina*, tout le contraire ».

(1) Mes Plagiats.

La différenciation des œuvres était donc assez nette. Il ne s'agissait pas d'une démarcation d'œuvre plus ancienne, mais d'une donnée de pièce commune. Sardou révélait son originalité par le développement du sujet et par les scènes capitales. Par exemple, dans la *Fiammina*, la femme conserve sa timidité et s'en remet à la sentence de celui qu'elle a offensé. Elle se montre discrète et ne veut pas se justifier; elle a des accents de mère apitoyée. Odette, au contraire, s'exprime sur un ton goguenard. La rencontre de la mère et du fils dans la *Fiammina*, la rencontre de la mère et de la fille dans *Odette*, sont traitées de manières très différentes et il s'agissait là d'une scène particulièrement émouvante.

Tels étaient donc les éléments de contact et de différenciation des deux œuvres envisagées. Chacun des auteurs soutenait sa prétention avec vigueur, l'un disant qu'il avait été frustré, l'autre que le plagiat n'était point son fait et qu'il s'agissait d'une rencontre de pur hasard (1).

Le Tribunal de la Seine, après plaidoirie du bâtonnier

(1) Un journal italien le *Capitaine Fracasse* prit notamment Sardou à partie l'accusant d'avoir plagié une pièce en 5 actes de Giacometti « *La faute venge la faute* » antérieure de 3 ans à la pièce de Mario Uchard. L'argumentum présentait avec les deux pièces de singulières analogies et des scènes entières paraissaient être traduites.

Pouillet et de M^e Cléry, et conclusions du substitut Roulier, rendit son jugement le 10 août 1883 (1).

On peut distinguer, dans cette décision, deux parties qu'il y a lieu d'examiner successivement.

D'abord le jugement affirme que l'idée seule ne peut faire l'objet d'une propriété exclusive. Elle appartient à la communauté comme un patrimoine auquel chacun peut puiser à sa guise. Mais l'idée ayant pris corps, se trouvant mêlée à une intrigue déterminée, son domaine est-il désormais interdit à toute exploration ultérieure ? Non, répond le tribunal. Et cette solution nous paraît conforme aux dispositions de la loi de 1793. Ce qui doit être sauvegardé, c'est l'œuvre dans son ensemble; cette œuvre a une personnalité propre; elle est marquée de caractères déterminés qui constituent son originalité. C'est l'intégralité de l'œuvre qui doit en répondre. Réduire l'œuvre à sa structure, ce ne serait que faire appréciation de la matière et tenir la forme pour nulle. « La donnée nouvelle, a dit excellemment le substitut Roulier dans cette affaire, n'est pas plus une propriété littéraire que le bloc de marbre d'où le sculpteur va faire surgir la statue. Cherchez la donnée la plus nouvelle, la plus imprévue, vous aurez fait une trouvaille, mais tant qu'elle n'aura pas été fécondée par le génie de l'artiste, vous n'aurez pas une œuvre d'art ».

(1) Gaz. Trib. 11 août 1883.

Tel est le sens de la première partie du jugement qui dégage les éléments généraux de la question et limite l'application de la loi de 1793.

Dans le seconde partie de sa décision, le tribunal indique les moyens de discerner l'originalité de l'œuvre, il détermine les limites de son pouvoir d'appréciation. Sur le même sujet, deux auteurs pourront avoir les rencontres inévitables dues à la communauté de la thèse, et se montrer personnels en variant la conduite de l'action, le développement des caractères, l'agencement des scènes, le dialogue, et jusqu'aux épisodes. Tout doit donc être mis en cause. Il va de soi que le contrefacteur s'efforcera souvent d'apporter à l'œuvre reproduite de notables modifications. Il changera le lieu, l'époque de l'action, etc. Aussi le mieux est de s'en rapporter au juge, devenu par la force des choses ou la rivalité d'hommes de lettres, l'arbitre souverain de la littérature... C'est, en somme, une question de bonne foi. L'auteur a-t-il conçu une œuvre qui témoigne d'effort créateur ou, simple plagiaire, s'est-il approprié le bien d'autrui ? Le juge apprécie.

Depuis 1883, les tribunaux n'ont cessé de maintenir cette large interprétation. Dans l'espèce soumise en 1911 au Tribunal civil de la Seine, il s'agissait d'une pièce de Testard « Le Crépuscule d'un Vieux », que, au dire de l'auteur, Max Maurey avait imitée. Le point de départ des deux œuvres était la description des sentiments hypocrites ou indifférents que manifestent parents et amis au moment de la mort. Cette idée n'était pas neuve. Elle se trouvait déjà dans « Les Femmes savantes », « Le Ma-

lade imaginaire », de Molière, et dans « Le Légataire universel ». Aussi le tribunal put-il, par jugement du 18 mai 1911, trancher les différends dans les termes suivants (1) : « L'idée qui forme la donnée d'une pièce demeure à la disposition de tous ; il est loisible à chacun de la traiter à nouveau sous la condition de produire une œuvre personnelle qui se distingue par la conduite de l'action, le développement des caractères, l'agencement des scènes, le dialogue et les épisodes. Ainsi, notamment, l'idée de mettre en relief les sentiments d'hypocrisie ou d'indifférence qui s'agitent au moment de la mort d'un homme dont la disparition peut profiter à des parents ou à des amis, n'étant pas une idée nouvelle, peut être reprise par un auteur et mise au théâtre du moment que l'auteur ne s'approprie pas le plan et la pièce de l'auteur précédent et qu'il ne donne pas aux scènes principales de sa pièce la même allure. Il importe peu qu'il y ait entre les deux pièces des ressemblances de détail, dès l'instant qu'il y a entre elles des dissemblances essentielles ».

Pour mettre en lumière complète la distinction, en matière dramatique, de l'idée et de la forme, qu'on nous permette d'utiliser ici l'argumentation de la « Nouvelle Idole » de François de Curel. Nous ne considérons pas celle-ci comme une pièce à thèse ; ce serait réduire sa portée très générale. Mais il est évident que l'inoculation du cancer, pour expérimenter le sérum qui le guérira, est un

(1) Art et Droit 1911 p. 164.

des principaux ressorts dramatiques de cette œuvre. Or, F. de Curel nous renseigne ainsi sur l'histoire de celle-ci : « Un jour, dit-il (1), je lis dans le journal *Le Temps* qu'un médecin de Reims est inquiété par l'autorité judiciaire pour avoir fait servir à des tentatives d'inoculation du cancer des malades de son service. Le médecin n'est pas nommé; c'est Jules Lemaitre qui, quelques années plus tard, m'a fait connaître le véritable nom de mon héros ». Or, cette question de savoir si un médecin a le droit de se servir d'un être humain jugé par lui complètement perdu, comme champ d'expérience, et pour les besoins de la science, est sans conteste une idée qui appartient à tous. Un auteur pourrait se hasarder à la traiter de nouveau, malgré le souvenir d'une œuvre aussi puissante que la *Nouvelle Idole*. Mais il y aurait contrefaçon si, à cette idée, il ajoutait cette autre idée qu'une femme hésitante revient à son mari pour qu'on ne l'accuse pas de quitter son foyer au moment où tous l'abandonnent, et si, agrandissant le cadre de l'œuvre, il y introduisait un « combat de générosité », un champ clos où s'affrontent la foi et la science. Chacune de ces idées, indépendamment l'une de l'autre, peut faire légitimement l'objet d'une étude dramatique : réunies en une intrigue, malgré l'emprunt à un fait divers commun, elles permettront de conclure à la contrefaçon.

Est-il possible de formuler une règle générale qui rende compte des décisions jurisprudentielles précédemment

(1) F. de Curel : Théâtre complet, t. 3, p. 141.

analysées et serve de conclusion à tout ce que nous venons de dire ?

« L'idée d'une œuvre, dit M. Dumesnil, dans son étude sur Flaubert (1) est le fond même de cette œuvre, ses données générales et son substratum dégagé de tout ce qui est développement et expression, même dégagé de plan. Evidemment le plan y entre pour une part, mais seulement dans ses grandes lignes et non point dans ses détails. La forme, c'est tout le reste : détail des chapitres, développement particulier de caractères. L'idée de *Madame Bovary* sera d'étudier le déséquilibre d'une âme prise entre ses rêves et la réalité de son acheminement vers l'adultère et vers le suicide. La forme, ce sera tout le reste : développement des personnages, agencement des situations particulières propres à donner son maximum d'éclat à cette idée primitive et conductrice ». Il nous suffit de transposer ces considérations dans le domaine des œuvres dramatiques pour obtenir toute la généralité compatible avec la délicatesse et la complexité du sujet.

(1) Dumesnil : Flaubert (Boivin éditeur).

II

Le titre

Le titre de l'œuvre peut-il faire l'objet d'un droit privé ?

M. Pouillet (1) estime que le titre, envisagé en lui-même et séparément de l'œuvre qu'il sert à désigner, ne saurait être assimilé à un écrit, à une production de l'esprit, dans le sens légal, et que, dès lors, les dispositions de la loi sur la propriété littéraire ne s'y appliquent pas. Il considère le titre comme constituant une propriété d'une nature spéciale, tout à fait analogue à l'enseigne ou à la marque de fabrique. « Son usurpation, dit-il, à moins bien entendu qu'elle ne se lie à l'usurpation de l'ouvrage lui-même, que dans ce cas, elle aggrave est, à nos yeux, un acte de concurrence déloyale ». M. Pouillet admet cependant que certains titres, par leur originalité, par leur caractère de création intellectuelle, peuvent constituer à eux seuls une propriété littéraire.

Cette distinction nous paraît fondée. Mais la question de la nature du droit de l'auteur sur le titre de son œuvre n'est pas la seule qui se présente ici. Il s'agit encore de savoir si certains titres n'échappent point, par leur ba-

(1) op. cit. p. 85 et Traité des marques et de la concurrence déloyable n° 631 et suiv.

nalité, à toute appropriation, et ne se trouvent point, de même que l'idée elle-même, dans la communauté où chacun a la liberté de puiser.

C'est, en effet, sous ce double aspect que les tribunaux ont été appelés à envisager les titres des œuvres dramatiques.

Le Tribunal de Commerce de la Seine eut l'occasion de statuer le 27 décembre 1906, dans l'espèce suivante (1). Un fabricant de films cinématographiques avait donné à un scénario le titre « Les deux gosses » emprunté à Decourcelle. Le scénario n'avait aucun rapport avec la pièce. La propriété du titre était uniquement en question. Le tribunal décida que le droit de l'auteur n'est pas limité à la propriété littéraire de son œuvre, mais s'étend encore au titre qui l'individualise et la distingue des œuvres similaires.

Dans son jugement du 5 novembre 1910, le Tribunal civil de la Seine (2) proclame que la non-reconnaissance à l'auteur d'un droit privatif sur le titre de son œuvre aurait pour effet, non seulement de dépouiller cet auteur du profit personnel procuré par le titre, mais aussi de faire attribuer fausement à un autre la paternité de scènes plus ou moins heureusement choisies.

La jurisprudence reconnaît ainsi en principe l'exis-

(1) Gaz. Trib. 6 Février 1907, jugement confirmé par la Cour de Paris le 19 Janvier 1912, Gaz. Trib. 1912. 2. 218.

(2) Ann. prop. ind. 1912, 2, 16 affaires : l'Empereur s'amuse,

tence d'un droit privatif de l'auteur sur son titre, sans trancher d'ailleurs expressément le point de savoir si ce droit est une propriété littéraire ou une propriété de même nature que celle de l'enseigne ou de la marque de fabrique.

Mais tout titre est-il susceptible d'appropriation ? La question est assez simple lorsqu'il s'agit, comme dans l'espèce résolue par le jugement de 5 novembre 1910, de titres particuliers, tels que « Le Fils de Lagardère ». De semblables termes appartiennent en propre à l'auteur. Mais il y a des expressions connues et dont l'usage est ancien, par exemple « Les Oiseaux de proie », employés par métaphore pour désigner certains hommes. Cette vieille comparaison ne fait guère figure originale. Aussi a-t-il été décidé (les deux ouvrages différant d'ailleurs par le genre et la forme), que le premier auteur ne pouvait avoir le droit privatif sur un pareil titre (1).

Certains titres rappellent parfois la pièce à succès avant l'idée générale. Ainsi pour beaucoup, « L'Aiglon » éveille l'œuvre de Rostand bien plus que le jeune aigle. Le titre d'une pièce, lorsqu'il est banal, saurait-il constituer une propriété si, le succès venant couronner l'œuvre, le mot se trouve relégué au second plan ? Il y aurait là un danger. Il a été décidé sagement, à propos du « Bossu » (2) : que si un titre peut, à lui seul, constituer une propriété

(1) Trib. Seine 14 Décembre 1855, Ann. prop. ind. 1856 p. 27.

(2) Tribunal de la Seine, 13 Janvier 1911, ann. 12, 2, 16.

intangible, il n'en saurait être de même d'un titre banal, le roman ou la pièce eût-il été consacré par le succès. La solution contraire subordonnerait la protection de la loi de 1793 à la faveur ou à la défaveur du public, ce qui serait arbitraire. Il est plus simple et plus logique de n'admettre la propriété de l'auteur sur son titre que si ce dernier est empreint d'originalité; ce titre est-il, au contraire, banal, l'emprunt en est autorisé (1).

L'importance de l'œuvre n'accroît ni ne diminue la protection due au titre. Ainsi le titre caractéristique d'une simple chanson ne peut être approprié, surtout lorsque le refrain est imité : les traits communs permettent la confusion, alors même que les couplets dissimilaires traiteraient d'un sujet tombé dans le domaine public. C'est ce qu'a décidé la Cour de Paris, le 30 mai 1872, dans l'affaire des « Pompiers de Nanterre », dont un concurrent s'était approprié le titre « Les Beaux Pompiers de Nanterre », avec le refrain fameux : « Les beaux militaires » (2).

De même il peut y avoir usurpation de titre et concurrence déloyale dans le fait de donner à une chanson le titre d'une œuvre dramatique. Sardou et Offenbach avaient composé une féerie : « Le Roi Carotte », avec partition musicale. Peu de temps après la représentation, il fut mis en vente une chanson annoncée ainsi : « Le Roi Ca-

(1) Jugement précité du 13 Janvier 1911.

(2) Ann. 1873, 165.

rotte », le grand succès du jour. Les dessins qui l'accompagnaient et le temps même où elle paraissait firent condamner les auteurs de la chanson, bien que ceux-ci eussent pu établir que le même titre avait été employés antérieurement pour des ouvrages oubliés (1).

En résumé : le titre rentre dans le droit de l'auteur dans la mesure où il constitue une création de ce dernier.

(1) Tribunal Seine 14 Février 1873, Ann. 73, 168.

CHAPITRE III

LA COLLABORATION

La collaboration est une association intellectuelle (1), la création commune d'une œuvre. La notion de collaboration est différente de celle de copropriété qui résulte de l'acquisition d'un ouvrage à frais commun en vue de son exploitation. Les droits des copropriétaires sont uniquement pécuniaires et régis, dès lors, par les principes généraux. S'il y a simple copropriété, et si les copropriétaires sont en désaccord, ils peuvent sortir de l'indivision par la licitation ou le partage (2). S'il y a société, le pacte social doit être observé jusqu'à la liquidation, qui s'opère suivant les règles ordinaires.

La véritable collaboration est également différente de la situation qu'on a appelée la collaboration conventionnelle (3). Celle-ci ne résulte pas d'un travail commun,

(1) G. Harmand : La collaboration dans les œuvres intellectuelles : 1901 — Pouillet, op. cit. p. 141 et suiv.

(2) Toulouse 19 Juin 1890, Gaz. du Midi 22 Février 1891 — Paris 3 Décembre 1891, Pataille 92, 111... Pouillet, loc. cit.

(3) Harmand, loc. cit.

mais de l'accord des parties qui reconnaissent à un tiers les mêmes droits que s'il avait réellement collaboré. Cette collaboration fictive est parfois imposée par un directeur de théâtre à un auteur dramatique, en vue du partage des droits d'auteur, comme condition de la représentation d'une pièce; il a été décidé qu'un pareil contrat ne peut être considéré comme nul pour cause de violence (1). Il arrive aussi que des individus, dont la spécialité est de s'entremettre entre les auteurs et les directeurs de spectacles pour obtenir la représentation, exigent pour prix de leurs services une part des droits d'auteur et même l'indication de leur nom sur l'affiche. Ce contrat est valable, s'il n'est pas entaché de dol (2). Ces hypothèses, régies par le droit commun des contrats, ne doivent pas être confondues avec la collaboration, quelles que soient les ressemblances de fait qu'elles aient avec elle, notamment au point de vue des profits pécuniaires.

La collaboration réelle, dont nous nous occupons ici, implique une participation effective à la production de l'œuvre. Elle est une solidarité d'efforts créateurs dirigés sur un même ouvrage. Chaque collaborateur est auteur et a tous les droits reconnus à l'auteur, à moins, bien entendu, qu'il y ait renoncé, en totalité ou en partie, par convention. Mais chaque collaborateur ne peut revendi-

(1) Tribunal Seine, 13 Novembre 1905 (affaire du drame féé-rique Robinson Crusoé) Gaz. Trib. 19 Février 1906.

(2) Pouillet, loc. cit. n° 108.

quer des droits exclusifs sur telle ou telle partie de l'œuvre. Celle-ci forme un tout qui est le produit commun de l'activité intellectuelle des auteurs. L'indivisibilité est donc le caractère juridique essentiel de l'ouvrage écrit en collaboration.

On voit, dès lors, comment se présente le problème de la protection des œuvres dramatiques produites en collaboration.

En quoi consiste la collaboration dramatique ? Cette question préliminaire ne saurait être éludée.

Quels sont les droits de chaque collaborateur, ou de ses représentants ; en d'autres termes quel est le contenu et quelle est la portée de la règle de l'indivisibilité ?

SECTION I

En quoi consiste la collaboration dramatique

La qualité de collaborateur n'appartient qu'à celui qui apporte à l'œuvre une part de création. Cette part peut être minime, mais elle doit être réelle. Il y a là une question de fait assez délicate, qui est laissée à l'appréciation des tribunaux.

La simple indication d'un sujet de pièce ne constitue pas une collaboration (1). Un travail tout à fait secon-

(1) Paris 29 Juillet 1857, ann. 58, 75.

daire d'appropriation à une scène d'une œuvre théâtrale n'est pas une collaboration; il donne seulement droit à une rémunération (1). Le fait par le régisseur d'un théâtre d'avoir indiqué à un auteur, dont la pièce est soumise au directeur de ce théâtre, certaines corrections et certains changements, n'est pas davantage une collaboration, même alors que l'auteur aurait profité de ces indications (2). Il en est de même du fait d'avoir indiqué à l'auteur le cadre ou le lieu de la scène (3).

Au contraire, des modifications dans le plan général d'une pièce, l'addition de personnages nouveaux, des changements apportés au dénouement et dans une partie du dialogue, sont constitutifs de la collaboration (4).

Dans un opéra, le librettiste et le musicien sont évidemment collaborateurs. Mais quelle est la situation d'un compositeur qui a écrit la musique d'une pantomime ? Dans l'affaire Thomé contre Galipaux (*La Soirée chez le Sous-Préfet*), le Tribunal civil de la Seine avait jugé, le 19 juin 1893 (5), que la musique n'était, dans l'espèce, qu'un accessoire, que le musicien n'avait pas droit à la qualité de collaborateur, et que, par suite, l'auteur du

(1) Trib. Seine 29 Mars 1861, Pataille 61, 288.

(2) Paris 12 Janvier 1883, Pataille 84, 334.

(3) Trib. Seine 1^{er} août 1896, Pataille 97, 82.

(4) Trib. civ. Seine, 18 Novembre 1868, Pataille 69, 43.

(5) Pataille, 95, 342.

livret pouvait faire jouer sa pantomime avec une autre musique, si bon lui semblait. Mais ce jugement ne peut être considéré comme faisant jurisprudence, car sur les conclusions de l'avocat général Bonnet devant la Cour, une transaction intervint entre les parties. La présente question se réduit, à notre avis, à un point de fait : le musicien a-t-il eu, ou non, une part créatrice dans l'œuvre de la pantomime ?

Les féeries peuvent donner lieu à des difficultés qui doivent être résolues d'après le même critérium. Si, dans les pièces purement littéraires, la décoration est un accessoire secondaire, qui ne se rattache pas à la collaboration de l'œuvre, il en est autrement dans les pièces féériques, qui consistent presque tout entières dans la machine ou le truc, les paroles et les scènes n'étant motivées que par lui et n'ayant, sans lui, que peu de signification et de valeur. L'inventeur du truc est donc un véritable collaborateur (1).

En ce qui concerne les ballets, il faut faire une discrimination. Le ballet ordinaire est un accessoire de l'œuvre dans laquelle il est intercalé ; il fait donc partie de cette œuvre. Le ballet d'action, au contraire, constitue une œuvre principale indépendante ; il est une véritable pièce, car il exige les mêmes conditions d'intérêt et d'action que n'importe quelle autre pièce. Le mérite principal, dans

(1) Paris 28 Janvier 1860, Pataille 60, 66.

l'organisation d'un ballet d'action, revient au chorégraphe. Il faut décider, en conséquence, que le chorégraphe n'est pas, à l'égard de cette sorte de ballet, un simple employé payé pour faire son métier, mais un véritable collaborateur à qui il convient d'attribuer une partie des droits d'auteur. Le chorégraphe a aussi le droit d'exiger que son nom figure sur les affiches, sur la partition et sur le livret. C'est ce qui a été jugé pour le ballet intitulé « La Fête chez Thérèse », dont le livret est de Catulle Mendès, la musique de Reynaldo Hahn, et qui a été mis en scène par Mlle Stichel, maîtresse de ballet de l'Opéra (1).

Le doute sur l'existence d'une collaboration peut provenir de l'ignorance où l'on est si le travail a été accepté par l'un des auteurs. Un projet de collaboration pour tirer une pièce de théâtre d'un roman et la remise d'un scénario à l'auteur de ce roman ne sauraient donner, à l'auteur de ce scénario, les droits d'un collaborateur, alors qu'il n'établit pas que son travail personnel ait été accepté et ait réellement servi à la composition de la pièce définitive (2). De même, un livret d'opéra ne doit

(1) Trib. civ. Seine 10 Février 1911 : Le droit théâtral 1911 n° 2 p. 8 et suiv. V. Cependant en sens contraire : Trib. civ. Seine 29 Mars 1861 Gaz. Pal. 61 p. 288.

Trib. civ. Seine 12 Février 1879 Huar et Mucla Répert. p. 38. N° 118.

(2) Paris, 14 Juillet 1879, Klein c. Daudet, pour Fromont jeune et Risler aîné, Pataille 81, 192.

pas être réputé accepté par le musicien, uniquement parce qu'une copie du manuscrit lui aurait été remise et qu'il y aurait noté des esquisses musicales; il reste libre de choisir un autre livret sur le même sujet, si le sujet est dans le domaine public, et il n'a même pas à rendre la copie sur laquelle il a écrit ses esquisses; il n'a qu'à en restituer une nouvelle au premier librettiste (1).

SECTION II

Droits des collaborateurs

Chacun des auteurs a un droit égal et indivisible sur l'œuvre créée en commun. Mais quel est le sens de cette règle? Quelle est son exacte portée? Cette indivisibilité est-elle absolue ou ne comporte-t-elle pas, par la nature même des choses ou en vertu des principes généraux, certaines limites qu'il faut faire ressortir?

Aussi bien y a-t-il lieu d'examiner spécialement les difficultés nées de l'indivisibilité en ce qui concerne la durée du droit d'auteur dans l'hypothèse du prédécès d'un collaborateur.

(1) Trib. civ. Seine 14 Avril 1880 de Planard et de Saint-Georges c. Gounod, pour Cinq-Mars; V. le Droit, 15 avril.

I

Le principe de l'indivisibilité. Sa portée

L'indivisibilité entraîne en notre matière des corollaires intéressants.

Chacun des auteurs a le droit de défendre les prérogatives attachées à l'acceptation de la pièce par le directeur de théâtre et, notamment, d'exiger la représentation de cette pièce (1).

Tous les collaborateurs ont le droit de prendre part à la distribution des rôles (2).

Les coupures, comme les adjonctions, ne peuvent être effectuées qu'avec le consentement de tous les auteurs (3).

Le nom de chaque auteur doit figurer sur l'affiche et sur le titre de l'ouvrage imprimé (4). Il a été, notamment, décidé que le compositeur qui a écrit une musique de scène, complète et spéciale, s'adaptant à un poème dramatique, exécutée avec ce poème et ayant ainsi formé avec

(1) Paris, 20 Février 1873 : Ann, prop. industr. 1873 p. 153.

(2) Paris 21 Février 1878, Sirey 79. 2. 213.

(3) Trib. Seine 3 Février 1869, Fuzier-Hermann V^o Théâtre n^o 596, Pouillet n^o 786.

(4) Trib. Seine 12 Février 1897, Pataille, 97, 77,

lui une sorte de tragédie lyrique, a le droit d'exiger que son nom figure sur la brochure imprimée du poème (1).

Aucun collaborateur ne peut être privé de sa part dans les profits pécuniaires que produit l'exploitation de l'œuvre commune. Mais il est loisible à tout collaborateur d'abandonner une partie de ses droits, sans que cet abandon puisse préjudicier au droit des autres collaborateurs. Ainsi, l'un des auteurs d'une pièce de théâtre peut renoncer à son droit d'avoir un certain nombre de billets à chaque représentation, et ce fait laisse intact le droit de son collaborateur, qui peut réclamer sa quote-part (2).

Par application du principe de l'indivisibilité et de l'égalité des droits des co-auteurs d'une œuvre dramatique ou lyrique, la Cour de Paris, le 6 mars 1920, a décidé qu'aucun collaborateur ne peut, dans une disposition testamentaire, attribuer un rôle à une artiste déterminée, sans l'assentiment formel de ses collaborateurs; une telle disposition ne saurait être considérée que comme l'expression du désir du testateur; elle ne charge d'aucune obligation les héritiers de celui-ci, lesquels ne possèdent pas, sur l'œuvre écrite en collaboration, des droits plus étendus que leur auteur lui-même (3).

(1) Trib. civ. Seine, 22 Décembre 1906, Le Journal N° du 23 Décembre.

(2) Trib. civ. Seine 9 Mars 1861, Pataille 61, 173. — Trib. civ. Seine, 16 avril 1886, Pataille 88, 40.

(3) Massenet c. Lucy Arbel Ann. prop. ind. 1920 p. 138.

Si l'on cherche à préciser la portée de la règle de l'indivisibilité, considérée du point de vue de la protection des droits des auteurs, une première observation, pratiquement importante, doit être faite ici.

Lorsqu'une pièce faite en collaboration est représentée dans un théâtre et lorsqu'un seul des auteurs fait partie de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, celui qui n'est pas membre de la Société est censé en avoir tacitement accepté les statuts comme loi commune régissant le contrat. Le fait qu'il n'a été question, à aucun moment, entre les parties contractantes, d'accords spéciaux relativement aux droits devant revenir aux auteurs sur les recettes, prouve que leur intention a été de s'en rapporter aux dispositions générales du traité passé par le directeur de théâtre avec la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques. Sur application de l'article 3 des statuts de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, qui autorise les directeurs de théâtre à se libérer de leurs engagements à l'égard des auteurs, moyennant le paiement d'une indemnité fixée à forfait, il a été jugé que le directeur de théâtre peut, dans cette hypothèse, faire à ces auteurs des offres réelles de paiement de cette indemnité de restitution des manuscrits dont il a été constitué dépositaire (1).

(1) Trib. civ. Seine, 1^{er} Décembre 1909, Gaz. Trib, 19 Décembre 1909.

La détermination des limites qu'il convient d'assigner aux conséquences de la règle de l'indivisibilité soulève des questions diverses.

Il apparaît avec évidence, d'abord, que l'indivisibilité n'appartient qu'aux œuvres étant vraiment le fruit d'une collaboration et formant un tout. Une œuvre dramatico-musicale, par exemple, est indivisible si elle a été produite en commun, sous une inspiration commune, et que paroles et musique ne puissent être séparées sans enlever à l'œuvre son individualité propre (1). Mais il n'en est plus de même dans le cas où la composition musicale est destinée à servir d'accompagnement à certains jeux de scène d'une pièce dramatique et peut disparaître sans que l'ensemble de l'œuvre continue d'avoir une existence propre (2).

D'autre part, les œuvres dramatico-musicales méritent, à notre point de vue, une attention particulière. Un opéra est indivisible, en ce sens que le musicien ne peut adapter sa musique à d'autres paroles et que le poète ne peut offrir ses paroles à un autre musicien (3); que les produits de l'exploitation de l'œuvre doivent être parta-

(1) Cass. 4 Février 1881, Pataille 81, 240.

(2) Tribun. civil Seine, 28 Août 1868, Pataille 70, 306.

(3) Paris, 17 Janvier 1867, Pataille 67, 15, Tribunal civ. Seine, 7 Avril 1869, Pataille 69, 252.

gés (1); que l'un des auteurs ne peut, sans le consentement de l'autre et sauf, comme nous le verrons, à en référer aux tribunaux en cas de désaccord, autoriser l'exécution ou la publication (2). Mais la musique et les paroles peuvent être, à certains égards, envisagées isolément. Il n'est guère vraisemblable que le librettiste veuille faire représenter la pièce sans la musique et comme œuvre dramatique. Mais il arrive que le musicien veuille faire exécuter sa musique seule, sans les paroles, et comme œuvre purement instrumentale. L'auteur des paroles pourra-t-il soutenir que la musique est son œuvre et ne peut être exécutée sans son autorisation ? Pourra-t-il s'opposer à ce qu'un morceau de l'œuvre générale, une valse, par exemple, en soit détachée par le compositeur et vendue sans son consentement ? Evidemment non. Le droit n'est indivisible qu'autant qu'il porte sur paroles et musique réunies, sur l'œuvre dramatico-musicale formant elle-même un tout. Mais la musique seule, séparée des paroles, le drame seul, séparé de la musique, sont, chacun de son côté, la propriété exclusive de leurs auteurs respectifs (3). Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'exécution de l'œuvre dramatique seule, systématiquement isolée de l'œuvre musicale, en vue de nuire au musicien, dans des circons-

(1) Paris 9 Décembre 1905, Pataille 1906, 177.

(2) Paris, 28 Décembre 1905, Pataille 1906, 189.

(3) Pataille, op. cit. 1857, 461.

Pouillet op. cit. n° 115,

tances inopportunes, pourrait être interdite par les Tribunaux ou motiver, de leur part, une condamnation à des dommages-intérêts. Mais cette solution ne découle pas du principe de l'indivisibilité; elle se rattache à la règle générale posée dans l'article 1382 du Code civil.

L'une des conséquences les plus remarquables de l'indivisibilité est qu'un auteur ne peut faire représenter ou publier l'œuvre écrite en collaboration sans le consentement de son ou de ses collaborateurs. Nous venons de mettre en relief une première limite à cette conséquence. Cette limite n'est pas la seule et il convient d'étudier avec soin la protection des auteurs dans l'hypothèse d'une autorisation donnée à l'éditeur ou de la représentation de l'ouvrage commun sur l'avis d'un simple collaborateur, soit à l'insu, soit contre le gré de l'autre.

Cette question doit être envisagée du point de vue des rapports des collaborateurs entre eux et aussi des rapports de l'éditeur ou du directeur de théâtre avec le collaborateur à l'insu ou contre le gré duquel la publication ou la représentation a été autorisée.

Le principe de l'indivisibilité amène à décider que l'œuvre ne peut être représentée ou éditée que du consentement de tous les collaborateurs (1), mais l'application

(1) Trib. civ. Seine 20 Mars 1917; Gaz. Trib. 1917. 2. 101. Un directeur de théâtre ne peut faire représenter un opéra-comique que s'il obtient l'autorisation des héritiers, du musicien, auteur de la partition et celle du librettiste.

de ce principe ne saurait être poussée à cette extrême conséquence logique que la volonté d'un seul des collaborateurs soit capable de paralyser définitivement la publication ou la représentation. L'œuvre a été faite pour être représentée et, s'il y a lieu, éditée. Il s'est formé comme un contrat tacite entre les auteurs en vue d'assurer ce résultat. Et il ne saurait être question d'appliquer ici la règle en vertu de laquelle nul n'est tenu de rester dans l'indivision et de francher la difficulté par la licitation. Il ne s'agit pas, en effet, de droits pécuniaires, mais de considération, de notoriété, de gloire. « Il s'agit, comme l'a écrit M. Renouard (1), non d'un meuble ou d'un immeuble qu'une somme d'argent remplace en tout ou en partie, et auquel on devient étranger par cela seul qu'on s'en est dépouillé en l'aliénant, mais d'une émanation directe et presque intégrante de la personne. Contraindre un auteur à abdiquer tout droit sur son œuvre, c'est commander un abandon qui ne saurait être que volontaire et auquel un devoir moral peut s'opposer. L'avantage d'arriver à une liquidation d'intérêts pécuniaires ne peut pas conduire jusqu'à cette conséquence. » Il convient par suite d'admettre les tribunaux à départager les collaborateurs qui sont en désaccord sur l'opportunité de la représentation ou de l'édition, sur le choix du

(1) *Traité des droits d'auteur* 1838 t. 2 p. 218.

théâtre ou de l'éditeur (1). Les auteurs qui ne consentent pas à la représentation ou à l'édition devront donc mettre en cause l'auteur qui a donné son autorisation et les juges diront si, dans l'intérêt de l'œuvre, le contrat passé par un seul auteur en vue de la représentation ou de l'édition doit être maintenu.

Les rapports des collaborateurs peuvent être examinés sous un autre aspect. Si l'on admet que, l'œuvre étant destinée par sa nature à la représentation et à l'édition, il s'est formé entre les auteurs un contrat tacite en vue de celles-ci, on écartera en principe toute possibilité d'une action en contrefaçon de la part du collaborateur partisan de la non représentation ou de la non édition contre le collaborateur qui a fait représenter ou éditer l'œuvre commune. Ce dernier pouvait, en ce qui le concerne, donner son autorisation. Seulement le collaborateur qui a refusé son consentement possède une action en revendication de sa part de propriété et de tous les droits qui en dérivent.

Considérons maintenant les relations du directeur de théâtre ou de l'éditeur avec les collaborateurs. Si un seul des auteurs a traité pour la représentation ou l'édition de l'œuvre, il ne peut pas retirer son consentement sous

(1) Dans ce sens : Gastambide p. 137 et 252.

Blanc, loc. cit. p. 89. Vaunois, loc. cit. p. 246.

Pouillet loc. cit. n° 112.

prétexte que ce contrat est nul (1). et le directeur de spectacles ou éditeur a la faculté de consolider le contrat en obtenant le consentement des autres collaborateurs. Ceux-ci pourront, d'ailleurs, laisser faire et réclamer purement et simplement leur part, au collaborateur qui a traité seul, sur les profits du contrat (2). Mais les collaborateurs, s'ils ne laissaient pas faire, auraient-ils une action en contrefaçon contre le directeur du théâtre ou l'éditeur qui aurait l'un représenté, l'autre publié l'ouvrage commun, sans leur autorisation ? Sur ce point une réponse absolue n'est pas possible. Le directeur ou l'éditeur a-t-il traité avec le seul auteur apparent, dans l'ignorance où il se trouvait qu'il y eût d'autres auteurs ? Il n'a pas commis une contrefaçon. Il appartenait aux autres auteurs de révéler leur existence et de prendre des mesures propres à empêcher leur collaborateur de compromettre leurs droits. Le directeur ou l'éditeur est manifestement couvert par sa bonne foi. Mais, au contraire, a-t-il connu la pluralité des auteurs et s'est-il sciemment dispensé du consentement d'un d'entre eux ? Il est contrefacteur en représentant ou publiant l'œuvre au mépris du droit des auteurs qui ne l'ont pas autorisé. Il a été en ce sens décidé que le fait de publier la partition, paroles et musique, d'un opéra, alors qu'on

(1) Trib. Civ. Seine, 4 Février 1904. Yvette Guilbert, Gaz. trib. 5 février.

(2) Paris 13 Mai 1884, Pataille 85, 80, Trib. Seine 19 Mars 1891 Le Droit 18 Mai.

ne s'est muni que de l'autorisation du compositeur, constitue un acte de contrefaçon au regard de l'auteur des paroles (1).

II

Durée du droit d'auteur en cas de prédécès d'un collaborateur

L'aspect le plus délicat du problème de la protection des auteurs, dans ses rapports avec la règle de l'indivisibilité de l'œuvre, est celui de la durée des droits de l'auteur en cas de prédécédés d'un collaborateur.

Suivant quelques spécialistes (2), les droits des héritiers de l'auteur prédécédé doivent passer au survivant ou aux héritiers de celui-ci, pendant la durée de leur droit. Un second système, soutenu par Pouillet dans la deuxième édition de son ouvrage (3) et consacré par cer-

(1) Paris 11 janvier 1828, Gaz. Trib. 15 Janvier. Op. Paris 18 Février 1836, Gaz. Trib. 19 Février.

(2) Blanc, op. cit — N° 126, Calmels : de la Propriété et de la Contefaçon des œuvres de l'intelligence 1857 — N° 117.

(3) Propriété littéraire et artistique — 2^e Ed, N° 145.

tains arrêts (1), fait tomber les droits du prédécédé ou de ses héritiers dans le domaine public.

Mais l'opinion dominante, jusqu'ici, en doctrine et en jurisprudence, a considéré que les droits des héritiers du collaborateur prédécédé, notamment lorsqu'il s'agit d'une œuvre musicale, ne tombent pas dans le domaine public avant que les droits du collaborateur survivant et de ses héritiers ne soient eux-mêmes tombés dans le domaine public (2). Et M. Pouillet, dans la troisième édition de son livre, s'est rallié à cette manière de voir (3).

Or un revirement inattendu s'est produit récemment dans la jurisprudence. La première Chambre de la Cour de Paris, par arrêt du 8 Juin 1921, a proclamé, dans l'affaire Donizetti contre divers, des principes nouveaux dont il importe d'examiner la valeur (4).

(1) Paris 21 juin 1858. Sirey 59. 2. 113 et ann. propr. ind. 1859. 122. Douai 8 Août 1865, Ann. prop. ind. 1869, 248.

(2) Paris 12 Juillet 1855, D. 55. 2. 257 — Trib. civ. Seine 7 Avril 1869 ann. prop. ind. 1869. 252 — Paris 9 et 28 Décembre 1905 Sirey 1907. 2. 65 — Ann. prop. ind. 1906, 177 et 189 — Paris 27 Février 1918 Gaz. Pal. 1918 et 1919. 1. 125, et la note. — Vaunois thèse 1884, p. 253 — Revue du droit industriel n° 79.

(3) Pouillet, Maillard et Claro : Propriété littéraire et artistique 3^e édition, n° 142.

(4) Gaz. trib. 1921. 2. 495 et la note ann. prop. ind. 1920 page 199 et 1921 p. 336 et suiv.

Rappelons d'abord les circonstances de l'affaire héritiers Donizetti (décédé le 8 avril 1848). Aux termes de la loi des 19-24 juillet 1793, alors applicable à la propriété des œuvres artistiques, les héritiers de Donizetti étaient appelés à jouir pendant 10 ans des droits qui étaient reconnus au compositeur lui-même. Cette jouissance devait par suite arriver à expiration le 8 avril 1858. Mais la question était de savoir si elle s'était prolongée au-delà de cette date en raison de son indivisibilité avec celle des collaborateurs de Donizetti qui avaient écrit le livret des opéras sur lesquels portait le débat : en fait, Alphonse Royer, auteur des pièces de la Favorite, de Lucie de Lamermoor et de Don Pasquale, décédé le 11 avril 1875, et de Saint-Georges, librettiste de la Fille du Régiment, le 23 décembre de la même année.

Le tribunal de la Seine avait jugé que les deux librettistes et après eux leurs héritiers avaient conservé aux héritiers du compositeur sur les œuvres communes la jouissance de droits qui ne pouvaient être détachés les uns des autres.

Ce jugement a été infirmé par la Cour de Paris dans les termes suivants : « Considérant que, pour motiver en droit cette décision, le tribunal déclare que le poème et la musique d'un opéra forment une propriété unique, indivisible dans ses conditions légales d'existence et de durée; que, par suite, pour maintenir dans le domaine privé l'œuvre tout entière, il suffit que l'un des auteurs de l'œuvre commune soit vivant ou que les droits de ses héri-

tiers ne soient pas éteints; considérant qu'il n'est pas douteux que l'opéra, issu de la collaboration du poète et du musicien, soit, au point de vue légal, une œuvre d'une unité absolue, où ne se distingue point la part propre à chacun de ses différents créateurs, et sur laquelle les uns et les autres possèdent des droits identiques; mais que ces droits ont un caractère exclusivement personnel, en ce sens que la loi n'en subordonne pas la durée à celle de l'œuvre elle-même, mais à l'existence de chacun des auteurs et à la qualité de ses héritiers; que la mort de l'un des collaborateurs et l'expiration du délai de jouissance accordé à ses successeurs ne changent aucunement la situation des survivants qui continuent de jouir des mêmes avantages et d'exercer les mêmes droits que par le passé; que notamment ils restent seuls maîtres d'autoriser ou de refuser l'exploitation par représentation ou édition de l'œuvre artistique comme ils l'étaient jusque-là, à raison d'une indivisibilité sur ce point certaine et incontestée; qu'ils continuent de percevoir sur cette exploitation les mêmes bénéfices que précédemment; mais que l'on ne comprendrait point que des droits identiques dussent nécessairement être conservés à côté des leurs aux héritiers de l'auteur prédécédé, qui sont forclos, par l'expiration du délai légal; considérant, en effet, que, si l'œuvre est essentiellement indivisible, il en est autrement des droits concédés à ses auteurs les uns à l'égard des autres; que, spécialement, les perceptions auxquelles donnent lieu à leur profit les représentations théâtrales se partagent normalement entre eux; qu'envisagée de ce point de vue, qui est celui du procès actuel, la disparition de l'un des

auteurs et celle de ses héritiers ce simple résultat de réduire la redevance imposée aux directeurs de théâtres; que vainement objecte-t-on contre une telle conséquence qu'une œuvre artistique ne peut être pour partie l'objet d'une propriété privée et pour partie être tombée dans le domaine public; que ce raisonnement est fondé sur une pure terminologie d'ailleurs étrangère à la loi de 1793, dont l'application est en discussion; que cette loi se borne à reconnaître aux auteurs un droit personnel et viager, transmissible pour une durée limitée à leurs héritiers; considérant, à la vérité, que cette conception de la propriété littéraire et artistique a pu être justement critiquée comme trop étroite; que les droits des auteurs ont, depuis lors, été notablement étendus et qu'il appartient au législateur de les étendre davantage; mais que, si souhaitable qu'il paraisse, un tel résultat ne peut être cherché à l'aide de la théorie juridique soutenue par les héritiers de Donizetti; que, comme il a été démontré, cette théorie force abusivement les règles de l'indivisibilité, dont l'application n'est légitime que dans la mesure où elle se trouve imposée par la nature des choses et justifiée par une nécessité de raison; qu'inadmissible en son principe le système l'est également dans ses conséquences, alors qu'il assure à l'auteur qui a été aidé par des collaborateurs une situation pour lui plus favorable quant à la durée, que pour l'auteur à qui revient le mérite entier de la création artistique ».

Ainsi donc la Cour de Paris admet que le droit de chacun des auteurs, et de ses héritiers, doit être divisé pour le calcul de sa durée et être soumis à des délais

inégaux, suivant les dates auxquelles se sont échelonnés les décès des collaborateurs. Le musicien de la Favorite est mort en 1848; le droit de ses héritiers a été éteint, non pas cinquante ans après, c'est-à-dire en 1898, il a cessé bien antérieurement, puisque la législation en vigueur en 1848 n'a accordé aux héritiers collatéraux du maestro qu'un titre trop court pour avoir duré jusqu'en 1866, époque où la loi pouvait le prolonger à cinquante années. Il a disparu en 1858, dit la Cour de Paris. En revanche le librettiste a survécu jusqu'en 1875, ses héritiers ont un droit de cinquante ans en vertu de la loi de 1866, et en outre la prorogation de guerre, d'environ 6 ans et demi, résultant de la loi du 3 février 1919; leur monopole n'expirera pas avant 1932 et recevra peut-être encore d'ici là de nouvelles additions légales.

« A qui va profiter, jusqu'en 1932, dit M. Vaunois (1), la part de recettes attribuée à la musique dans les représentations de la Favorite (moitié du droit d'auteur d'après la Cour de Paris) ? La Cour déclare que le simple résultat de sa décision est de réduire la redevance imposée aux directeurs du théâtre. Le successeur de la redevance due au musicien sera donc le directeur de théâtre qui en encaissera le montant et le gardera pour lui-même. Résultat moins simple qu'on ne le déclare, et d'ailleurs choquant, car la limitation légale du droit d'auteur a été imaginée en vue du public et non pour attribuer une part

(1) Ann. prop. ind. 1921, p. 338.

de propriété artistique aux directeurs de théâtre. Aussi bien l'affirmation de la Cour de Paris — qu'on nous permette de le dire — ne correspond et ne peut pas correspondre à la réalité. Les héritiers du librettiste de la Favorite ont un droit sur un opéra indivisible qui est encore dans le domaine privé, tant pour la musique que pour le poème. Ils ont le privilège (d'après la Cour de Paris) d'autoriser ou d'interdire la représentation pour le tout. S'ils n'étaient pas membres de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, ils ne consentiraient aux représentations que contre le versement intégral de la redevance d'auteur entière. Personne, ni en fait ni en droit, ne pourrait restreindre les conditions qu'ils mettraient à leur consentement. Dans ce cas la part du musicien prédécédé accroîtrait purement et simplement celle des héritiers du librettiste. Mais ils sont membres de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, soumis à ses règlements et aux contrats qu'elle passe avec les directeurs de théâtre. Ils continuent donc seulement à encaisser leur moitié, représentant les droits du librettiste. Quant à l'autre moitié, elle est perçue par la Société qui la met dans sa caisse, la garde et l'emploie à ses œuvres sociales dans les conditions statutaires. La décision de la Cour de Paris, en fait, régularise cette pratique. Par conséquent, et si cette jurisprudence se confirme en cas de collaboration, la part de l'auteur premier mourant profitera, non au public, ni aux directeurs de théâtre, ni aux héritiers des auteurs qui ont survécu, mais à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, devenue co-intéressée avec ces derniers héritiers. La Société sera successeur des collaborateurs an-

ciennement décédés. Elle héritera d'eux, ayant, par avance et à son bénéfice exclusif, établi les perceptions sur les droits d'auteur expirés, dont M. Rameil, rapporteur du Budget des Beaux-Arts à la Chambre des Députés, s'est fait en 1921 l'ardent défenseur ».

Nous souscrivons entièrement à ces judicieuses observations de M. Vaunois et nous considérons, avec lui, comme le seul logique et juridique, le système qui maintient l'égalité et la persistance des droits pour les héritiers de tous les collaborateurs, tant que la protection légale maintient en vigueur le titre du dernier décédé d'entre eux. L'indivisibilité de l'œuvre entraîne l'égalité de titres au profit de chacun des co-auteurs; l'égalité des collaborateurs se perpétue entre leurs héritiers respectifs aussi longtemps que la création commune demeure dans le domaine privé (1).

(1) V. dans le même sens : Courtois : Questions de droits Gaz. trib. 3 Juillet 1921 — Ed. Mucla : Donizetti et le domaine public, dans la loi des 19-20-21 juin 1921.

Vaunois : lettres de France, dans le Droit d'auteur (de Berne) 1921 p. 104.

Pouillet, op. cit. 3^e Ed. Maillard et Claro n° 143-146.

Note. — La C. de Cassation vient de rendre à la date du 7 Avril 1925 un arrêt donnant gain de cause aux héritiers Donizetti : nous en donnons le texte intégral à la fin de ce volume.

CHAPITRE IV

LES ADAPTATIONS THÉÂTRALES

Les adaptations théâtrales sont des ouvrages pré-existants qu'un auteur dramatique s'approprie, dans une mesure plus ou moins large et sous une forme plus ou moins modifiée, pour les adapter à la scène.

L'ouvrage préexistant peut être soit une œuvre non dramatique (un roman, une nouvelle, un article de revue ou de journal), soit une œuvre dramatique. Il convient donc d'envisager : l'adaptation d'un roman à la scène, la transformation d'un drame en opéra.

Le droit de l'auteur (dramatique ou non) est-il protégé contre les adaptations théâtrales ? Deux conceptions s'affrontent.

Dans certains pays étrangers, en Angleterre notamment, la jurisprudence admet qu'on peut s'approprier l'ouvrage d'autrui, à la condition de changer les noms des personnages et le lieu de l'action, et d'ajouter ou de retrancher quelques détails, d'ordinaire assez indifférents à l'ensemble de l'ouvrage. C'est ainsi, écrit justement

M. Pouillet (1), qu'on démarque nos pièces de théâtre et que nos auteurs dramatiques restent désarmés contre cette façon de piraterie, on ne saurait trop protester contre de semblables procédés. En France ces sortes d'emprunts ne trouveraient pas grâce devant la justice ».

Dans la conception française, en effet, si un ouvrage, dramatique ou non, est encore dans le domaine privé de l'auteur, aucune adaptation, aucun arrangement ne peut avoir lieu sans son assentiment.

Nous allons apercevoir les conséquences de cette idée dans l'hypothèse de l'adaptation à la scène d'une œuvre non dramatique et dans celle de la transformation d'une œuvre dramatique ou une œuvre dramatique de nature différente.

Nous envisagerons également l'hypothèse inverse de la transformation d'une œuvre dramatique en œuvre non dramatique ainsi que la traduction d'une œuvre dramatique. Ces deux derniers points intéressent aussi, en effet, la protection des auteurs dramatiques.

I

Adaptation d'un roman à la scène

Un auteur dramatique s'inspire de l'œuvre d'un romancier ou d'un nouvelliste et l'adapte au théâtre, sans s'être

(1) Loc. cit, N° 38,

muni de l'autorisation de l'auteur du roman ou de la nouvelle. Quels sont les droits de celui-ci ?

Un premier point est hors de doute. L'adaptateur porte atteinte au droit de l'auteur du roman et le prive d'un bénéfice auquel il pouvait légitimement prétendre. Le romancier pouvait, en effet, soit transporter lui-même son ouvrage à la scène, soit autoriser un homme de lettres de son choix, et moyennant une part dans les bénéfices, à faire cette adaptation. Ce romancier peut donc s'opposer à la représentation et à la publication de la pièce, il a aussi la faculté, s'il le préfère, de réclamer une indemnité et de demander que l'affiche indique son nom avec le titre du roman d'où la pièce est tirée. Il a été jugé qu'il y a contrefaçon dans le fait de s'emparer d'un roman et de l'adapter à la scène sans l'assentiment de l'auteur (1). Il a aussi été décidé qu'un drame ne pouvait pas être tiré de *Madame Bovary* sans le consentement des héritiers de Gustave Flaubert et, quand ils ont simplement consenti à laisser faire un essai, tout en se réservant le droit de contrôler, au point de vue du style et de l'action scénique, l'œuvre à exécuter, ils conservent le droit de refuser l'autorisation définitive et d'interdire la représentation (2).

Plus délicate est la question de savoir si le romancier

(1) Paris 27 Janvier 1840, Dalloz Rep. v^o prof. litt. N^o 187.

(2) Paris 4 Novembre 1890, Le Droit 6 Novembre.

ou le nouvelliste, dans l'hypothèse envisagée, peut se faire considérer comme un collaborateur véritable et s'en faire attribuer les prérogatives ? « Il est difficile de l'admettre, dit M. Pouillet (1). En somme, il n'a pas participé au travail qui a donné naissance à la pièce. Dès qu'il a échangé son droit de veto contre une indemnité pécuniaire, que peut-il demander et obtenir de plus ? » La Cour de Paris a décidé que l'auteur d'une nouvelle dont le sujet a été mis en vaudeville sous le même titre, sans son consentement, n'a aucun droit de collaboration dans la pièce, quoiqu'elle ne soit, en beaucoup d'endroits, que la copie littérale et servile de la nouvelle; l'auteur du vaudeville est seulement passible d'indemnité envers l'auteur de la nouvelle (2). D'autre part la Société des Cens de Lettres a introduit dans ses statuts, le 3 mai 1868, la disposition suivante : « Lorsque le sujet et les détails d'une pièce de théâtre sont empruntés à l'auteur d'un livre ou article de journal ou de revue, il y a contre-façon, toutes les fois que cette reproduction ou imitation n'a pas été autorisée par l'auteur. Cependant les sociétaires renoncent à exercer leur droit de poursuite contre les auteurs de pièces ainsi composées à la condition qu'ils soient traités en collaborateurs ».

Entre la solution enseignée par M. Pouillet et consacrée par la Cour de Paris, d'une part, la disposition statu-

(1) Loc. cit. N° 110.

(2) Paris 27 Janvier 1840, Dalloz Rep. V° Prop. lett. N° 187,

taire de la Société des Gens de Lettres, d'autre part, la conciliation est loin d'être impossible. Le romancier qui a le droit d'interdire la représentation peut, à plus forte raison, autoriser celle-ci et renoncer à son droit de poursuite sous une condition; cette condition peut être qu'il sera traité en collaborateur et qu'il bénéficiera de tous les avantages découlant de cette qualité. Cette tractation sera valable en vertu du principe général de la liberté des conventions. Mais, si un tel contrat n'intervient pas, l'auteur du roman adapté à la scène ne saurait être considéré comme collaborateur de la pièce, puisqu'il n'a pris aucune part effective à sa création.

II

Transformation d'un drame en opéra

Tout ce qui vient d'être dit s'applique, par identité de motifs, à la transformation en opéra d'une œuvre dramatique. Celle-ci étant principalement destinée à la représentation, le plan de l'ouvrage, l'ordonnance du sujet, la conception et le développement des caractères, l'agencement des scènes, la conduite de la pièce, son action et ses effets ont une importance capitale; il en résulte que l'arrangement en opéra d'un drame en prose, sans l'assentiment de l'auteur de ce dernier, est de nature à constituer

une véritable contrefaçon (1). La pièce de théâtre est contrefaite dès l'instant que la disposition des scènes et la marche générale de l'ouvrage sont restées les mêmes, encore que l'imitateur lui ait fait subir les modifications nécessitées par son appropriation au genre de l'opéra (2). La question de la collaboration se présente, au surplus, ici, dans les mêmes termes qu'à propos de l'adaptation d'un roman à la scène.

III

Transformation d'une pièce de théâtre en roman

Ce qui précède nous dispense d'insister sur la transformation d'une œuvre dramatique en roman. Inverse, en fait, de celle que nous avons examinée plus haut, cette hypothèse est identique en droit. La Cour de Paris, le 25 Janvier 1900, a reconnu que le fait de s'approprier, pour en composer un roman, un drame historique dans son titre, son sujet, son plan, ses scènes, leur agencement, leur marche, ses personnages, leurs noms, leurs titres, leurs professions, leurs passions, leurs actes, leur langage et leurs impressions particulières, constitue un plagiat

(1) Paris 6 Novembre 1841¹¹ — Paris 27 Juin 1844 — Cassation 28 Novembre 1853, V. Blanc, *Loc. cit.* p. 178, 36 et 161.

(2) Paris 30 Janvier 1865, Pataille 65, 5.

général qui ne peut être réprimé par la suppression de certains passages servilement reproduits du drame, mais par une mesure de suppression totale, avec allocation de dommages-intérêts (1).

IV

Traductions

Le traducteur acquiert un droit sur sa traduction qui, elle aussi, implique un certain effort de création, sauf à lui, bien entendu, à ne publier sa traduction qu'avec le consentement de l'auteur de l'œuvre originale. Faute de ce consentement, la traduction serait une contrefaçon (2).

La jurisprudence a fait application de cette règle à la traduction des œuvres dramatiques. Le 26 janvier 1852, la Cour de Paris décidait que la traduction (en l'espèce, en italien) qu'un directeur de théâtre a fait effectuer d'un opéra français pour l'approprier au genre de représentations qu'il exploite en France, ne le dispense point de

(1) Paris 26 Janvier 1900, *La Tour de Nesle* V. Pataille 1900, 18.

(2) Pouillet, loc. cit. N° 50 et 533. Et auteur réfuté l'opinion contraire de Renouard. Sans entrer dans une discussion qui excéderait le cadre de notre étude, nous dirons simplement que la jurisprudence consacre la solution affirmée dans notre texte (V. Pouillet, loc. cit. n° 534).

l'obligation de se procurer l'autorisation préalable des auteurs des paroles originales et, à plus forte raison, de l'auteur de la musique (1). La Cour de Cassation, par arrêt du 12 janvier 1853, a rejeté le pourvoi dirigé contre cette décision (2). Le Tribunal de la Seine a jugé, le 11 décembre 1857, que les ressemblances qui peuvent se présenter dans le rythme musical, ainsi que dans les rimes et assonances, de deux traductions d'un opéra, ne sauraient donner ouverture à une action qu'autant qu'elles seraient assez nombreuses pour constituer un plagiat et une atteinte au droit du premier traducteur (3). La Cour de Cassation (4), le 15 janvier 1867, proclamait que la défense de représenter sur un théâtre public une œuvre dramatique sans le consentement formel et par écrit de son auteur, s'applique à l'imitation en langue étrangère de cet ouvrage, alors que, par la disposition et la marche générale des scènes, cette imitation reproduit l'œuvre originale aussi exactement que le permettraient les convenances et les intérêts de l'imitateur.

(1) D. 52. 2. 184.

(2) D. 53. 1. 119.

(3) Ann. prop. ind. 58, 92.

(4) D. 67. 1. 181.

CHAPITRE V

LES SCENARIOS CINEMATOGRAPHIQUES

Envisagé dans ses rapports avec la propriété intellectuelle dramatique, le cinématographe donne lieu à deux ordres de questions :

1° Quel est le droit de l'auteur dramatique dont une œuvre a été contrefaite par un scénario cinématographique ?

2° Quel est le droit de l'auteur d'un scénario lorsqu'il est imité ?

I

Protection de l'auteur dramatique contre les reproductions cinématographiques de son œuvre

Une œuvre dramatique est-elle protégée contre sa reproduction cinématographique ? En d'autres termes, un film est-il une édition et sa projection constitue-t-elle une représentation ? (1)

(1) V. Maugras et Guégan : Le cinématographe devant le droit 1908 — V. aussi notes au Dalloz 1905 2. 389. et 1910. 2. 81.

L'interprétation des textes conduit à une double réponse affirmative.

La jurisprudence a décidé, d'une manière générale, que le droit de propriété de l'auteur d'une œuvre littéraire s'étend à la reproduction de ses œuvres par un procédé mécanique et que cette reproduction constitue une édition au sens de la loi des 19-24 juillet 1793 et de l'article 425 du Code pénal, qui édicte une sanction au profit des auteurs contre les contrefacteurs.

Cette manière de voir a été appliquée à la reproduction par la photographie ou le gramophone d'une œuvre littéraire ou à la fois littéraire et musicale (1).

Elle a été également appliquée à la reproduction d'une œuvre dramatique par le cinématographe (2). Les arrêts ont justement considéré que les dispositions des textes qui régissent la matière sont purement énonciatives et ne font pas, dès lors, obstacle à ce que la notion de l'édition soit, à raison des progrès scientifiques accomplis, étendue à un procédé nouveau. En conséquence, la reproduction cinématographique d'une œuvre théâtrale non tombée dans le domaine public constitue, d'après les mêmes

(1) Paris 1^{er} Février 1905, Sirey 1907. 2. 113 — Cassation 21 Juillet 1908, Sirey 1909. 1. 121 — Pandectes 1909. 1. 121 note de M. Lyon-Caen.

(2) Paris 12 Mai 1909 et 10 Novembre 1909, Sirey 1910. 2. 257 note de Taillefert — Cassation 27 Juin 1910, Sirey 1910. 1. 456.

arrêts, une contrefaçon, si elle a emprunté à cette œuvre ce qui en fait la personnalité et l'originalité, en un mot ce qui est une création de l'auteur.

Mais la contrefaçon n'existe que si le film est de nature à établir une confusion entre le scénario et l'œuvre dramatique à laquelle il fait des emprunts. Ce point est éclairé par une décision récente. La Cour de Paris, le 17 mai 1922, dans l'affaire Paul Hervieu contre la Société des Etablissements Gaumont (1), a décidé qu'un film cinématographique ne peut pas être considéré comme la contrefaçon d'une pièce de théâtre lorsque la seule analogie qu'il présente avec elle consiste dans le doute anxieux que le spectateur est amené à éprouver sur la question de savoir laquelle des deux femmes habitant sous le même toit est la maîtresse de l'homme soupçonné d'être l'amant de l'une d'elles. Cette situation dramatique, en effet, est empruntée au fonds commun du théâtre et du roman. Et cette solution s'impose, d'après la même décision, alors que le thème dramatique est développé de façon différente dans la pièce et dans le scénario du film, que les dénouements de l'une ou de l'autre ne sont pas les mêmes et que la scène expose une thèse préconisant

(1) Gaz. Trib. 13 Août 1922.

l'indulgence envers les femmes coupables, dont l'auteur du film ne s'est nullement inspiré (1).

Seconde question un peu plus délicate : la projection d'un film constitue-t-elle une représentation tombant, si elle est illicite, sous le coup de l'article 428 du Code pénal ?

Un arrêt de la Cour de Pau du 18 novembre 1904 avait décidé qu'une œuvre cinématographique, de quelque valeur artistique qu'elle puisse être, ne peut, en aucune façon être assimilée aux œuvres dramatiques ou musicales ; que cette œuvre, non susceptible d'interprétation et purement mécanique, ne saurait être l'objet d'une

(1) Dans un ordre voisin d'idées, la Cour de Paris, le 5 juillet 1919, (Ann. propr. ind., 1920, p. 40), a décidé qu'un film peut constituer la contrefaçon d'une œuvre artistique (en l'espèce un tableau) s'il rend possible une confusion entre cette œuvre considérée dans son ensemble, et l'œuvre arguée de contrefaçon. Il n'en est pas ainsi, continue l'arrêt, alors que l'auteur du film a placé celui-ci dans le même cadre que le tableau et en a copié certaines parties, alors que cette copie n'est que l'ordre secondaire et que le film ne reproduit pas la composition du tableau qui réside dans le groupement original des personnages, et, spécialement, de celui qui est assurément le principal aux yeux de l'artiste. Le même arrêt ajoute que l'auteur d'un film qui reconnaît s'être inspiré d'un tableau de maître en le dénaturant, donne une suffisante satisfaction à l'auteur de ce tableau en supprimant sur le seul exemplaire saisi l'épisode susceptible de porter ombrage aux sentiments de l'artiste.

représentation dans le sens donné à ce mot par la loi des 13 et 19 janvier 1791 et par les articles 428 et 429 du Code pénal; qu'en effet, s'il est exact de prétendre que l'agencement et la composition des tableaux peuvent offrir un caractère artistique, le mouvement dont sont douées les projections cinématographiques n'est pas dû, soit à l'auteur, soit à des exécutants, mais bien à la machine spéciale au moyen de laquelle ce mouvement est obtenu et l'illusion d'optique occasionnée par la succession ininterrompue de tableaux passant devant l'objectif et par leur projection sur un écran (1).

Au contraire, le Tribunal civil de la Seine, par jugements du 7 juin et du 7 juillet 1908, a considéré la représentation par le cinématographe d'une œuvre dramatique comme constituant une représentation au sens des textes visés (2).

Cette dernière solution nous paraît exacte. L'arrêt de la Cour de Pau s'explique par la date à laquelle il a été rendu : une œuvre cinématographique n'est pas purement mécanique et comporte une large part d'interprétation. Avant d'être projeté, un film a été composé d'après le jeu d'acteurs qui ont mimé, c'est-à-dire vraiment donné

(1) Pataille 1906, 101, et note critique de Mack-Sirey 1910. 1. 258. V. dans le même sens : Cour Suprême de Justice d'Angleterre 21 janvier 1909, ann. prop. ind. 1909. 2, 46.

(2) Sirey 1910. I. 258.

une représentation, devant l'objectif. La notion de représentation doit, de même que celle d'édition, être, à raison des progrès scientifiques, étendue à un procédé nouveau (1).

II

Protection de l'auteur du scénario

Le point de savoir si les œuvres photographiques sont protégées à titre de propriété artistique a été copieusement discuté en doctrine et diversement résolu en jurisprudence. Un premier système a soutenu que la loi de 1793 ne s'applique pas à la photographie; un second système a considéré, au contraire, que les produits de la photographie constituent des productions de l'esprit dans le sens de la loi et doivent être, à ce titre, protégés par elle. Dans une opinion intermédiaire, enfin, les tribunaux auraient un pouvoir souverain d'appréciation pour décider, d'après les circonstances, si les œuvres photographiques

(1) Sur la représentation à l'étranger de films français voir Dalloz, 1912-II, 393. Arrêt de la Cour d'Appel de Bâle 2 juillet 1909 et 28 juillet 1910 avec la note très complète de Potu, avocat à la Cour de Dijon.

sont ou non des œuvres d'art (1). Quelle que soit la solution qu'on accepte, on doit logiquement l'appliquer aux films considérés comme des suites de photographies. Nous croyons, quant à nous, et pour les raisons indiquées par M. Pouillet (2), que les photographies et, par suite, les films, rentrent toujours, comme productions de l'esprit, dans le domaine de la protection légale. En ce sens, et bien qu'il ne considère pas les scénarios cinématographiques comme des représentations, l'arrêt précité de la Cour de Pau du 18 novembre 1904, admet que les épreuves cinématographiques peuvent être projetées comme œuvres artistiques (3).

Mais la protection de l'œuvre photographique n'est pas, en cette matière, la seule à considérer. Le scénario, dont la photographie est projetée, constitue une œuvre

(1) Voir dans Pouillet, *loc. cit.* n° 100 et suiv. l'exposé critique de ces trois systèmes ainsi que la liste des arrêts qui ont adhéré à chacun d'eux.

(2) *Loc. cit.* n° 105

(3) Un jugement du tribunal civil de la Seine du 10 février 1905 (Pataille 1905, II) a jugé que les épreuves cinématographiques reproduisant des opérations pratiquées par un chirurgien sont des œuvres d'art protégées par la loi de 1793 et qu'elles appartiennent à l'opérateur qui les a composées et ordonnées ; que celui-ci est donc fondé à se plaindre alors que les bandes cinématographiques dont il est propriétaire exclusif ont été vendues sans son autorisation et ont servi, malgré son interdiction, à des exhibitions publiques.

dramatique protégée comme telle. Un arrêt de la Cour de Paris du 6 mai 1921 (1) a reconnu, en effet, que l'auteur d'un scénario destiné à une adaptation cinématographique est protégé par la loi des 19-24 juillet 1793 sur la propriété littéraire et artistique. Aux termes de la même décision, lorsque le contrat ayant pour objet cette adaptation contient l'autorisation de tirer du scénario un cinéroman destiné à être publié dans un journal quotidien au fur et à mesure des représentations cinématographiques, cette autorisation n'implique pas tacitement le droit de publier le cinéroman en librairie. L'édition postérieure publiée dans ces conditions, sans autorisation de l'auteur, est faite sans droit et l'éditeur doit être contraint, sous astreinte, à la faire disparaître.

(1) Pataille 1921 — p. 270.

CHAPITRE VI

POURSUITE ET REPRESSION

Le droit de l'auteur dramatique sur son œuvre se décompose, nous l'avons vu, en un droit de publication ou d'édition et un droit de représentation. La distinction de ces deux droits nous a été continuellement présente au cours de cette étude.

Elle apparaît encore dans la protection. Le droit d'édition est sanctionné par l'action en contrefaçon, celui de représentation par l'action en répression de représentation illicite.

Il nous reste à établir un parallèle entre ces deux actions du point de vue des personnes admises à les intenter, de leurs conditions d'exercice, de la constatation des délits et des pénalités qui les frappent.

Le droit de poursuite, qu'il s'agisse de contrefaçon ou de représentation illicite, appartient à l'auteur de l'œuvre et, après lui, à ses ayants-cause, héritiers, légataires ou concessionnaires. Il appartient également au ministère public.

Mais le droit de poursuite en contrefaçon ou en repré-

sensation illicite de l'œuvre dramatique d'un auteur ne saurait appartenir à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, à laquelle cet auteur est affilié. En effet, il est admis par une jurisprudence constante que les personnes morales, spécialement les syndicats professionnels (1) ont le droit d'agir en justice directement par l'intermédiaire de leurs représentants lorsqu'il s'agit pour eux d'obtenir la réparation des dommages les ayant atteints personnellement et lorsqu'il s'agit de défendre les intérêts généraux de la profession qu'ils représentent, mais que le droit d'agir sous la forme collective doit leur être refusé lorsqu'il s'agit d'obtenir la réparation des atteintes portées aux droits individuels de leurs membres considérés individuellement. Cette solution s'applique à notre matière. Il faut reconnaître à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques le droit d'agir en justice directement par l'intermédiaire des représentants désignés par les statuts à la fois pour poursuivre la réparation des atteintes portées aux intérêts matériels et moraux du groupement considéré comme tel et pour défendre les intérêts généraux de la profession qu'il représente, mais le droit d'exercer l'action collective lui est refusé lorsqu'il

(1) Cass. 5 janvier 1895 S. 95. I. 382. — Cass. 26 juillet 1889 D. 90. I. 239. — Cass. 5 Janvier 1894. D. 98. I. 129. — Cass. 18 Janvier 1905 S. 1909 I. 157. — Cass. 5 Mars 1910 S. 1911. 1.417½ — Voir Louis Crémieux : L'action civile sous la forme collective, p. 27 et suiv.

s'agit de défendre les intérêts privés lésés ; dans ce dernier cas, il ne peut y avoir que des actions individuelles exercées personnellement par les divers membres atteints dans leurs droits (1).

Les personnes admises à intenter l'action en contrefaçon de l'œuvre dramatique et l'action née de la représentation illicite sont donc les mêmes.

Mais des différences notables apparaissent entre les deux actions, si l'on considère leurs conditions d'exercice.

D'abord la formalité du dépôt préalable de l'œuvre, requise pour l'exercice de la poursuite en contrefaçon, n'est pas exigée pour l'exercice du droit de représentation (2). Ce droit existe en dehors du droit de publication et il arrive que des ouvrages dramatiques, représentés au théâtre, ne soient pas imprimés. Aucune disposition légale n'oblige l'auteur dramatique à faire imprimer l'ouvrage qu'il fait représenter au théâtre. Comment pourrait-il donc être astreint au dépôt ? Une telle obligation ne pèse pas sur lui, même s'il a fait imprimer son ouvrage : car le

(1) V. v. en ce qui concerne la poursuite de la représentation illicite. Paris 13 Février 1866, Pataille 66, 106.

Rouen 9 Mars 1866, Pataille 67, 67.

(2) Cass. 24 Juin 1852, D. 52. 1. 221. cf., Pouillet. cit. n° 833.
Gastambide loc. cit. n° 234,

dépôt n'est prescrit que par la loi de 1793 laquelle ne s'applique nullement au droit de représentation.

Ensuite la distinction des droits d'édition et de représentation conduit à cette conséquence que les actions qui les sanctionnent respectivement ne sont pas éteintes par la même prescription. Le délit de représentation peut être poursuivi même après que le délit de publication est prescrit. La prescription du fait d'impression ou de vente de l'ouvrage ne couvre pas le fait de représentation illicite (1). Ajoutons que chaque délit de contrefaçon a sa prescription propre; la vente est un délit distinct du délit de contrefaçon proprement dit; s'il s'agit d'une œuvre dramatique dont l'impression et la publication datent de plus de trois ans, l'auteur de cette publication ne saurait être recherché pour le fait même de cette publication, qui est prescrit, mais il est encore soumis à la répression, s'il met des exemplaires en vente. De même chaque représentation illicite constitue un délit complet et distinct, ayant sa prescription spéciale : autrement on aboutirait à cette absurdité qu'une seule représentation, ignorée de l'auteur, et par conséquent non poursuivie par lui, confère après trois ans écoulés au directeur de théâtre, auteur du délit, le droit de représenter librement la pièce, c'est-à-dire de commettre impunément le même délit (2).

(1) Pouillet, loc. cit. n° 730 et suiv. 837. Cassation 15 Janvier 1867. Pataille 67, 65.

(2) Blanc, loc. cit. n° 246. — Dalloz Rép. V° Prop. litt. N° 508.

Pouillet, loc. cit. n° 837. Paris, 30 Juin 1865, Pataille 65, 5.

La constatation de la contrefaçon se fait dans les termes de l'article 3 de la loi de 1793, complété par l'article 1 de la loi du 25 Prairial an III (13 juin 1795). Il résulte de ces textes que les commissaires de police, et, à leur défaut, les juges de paix, sont tenus de faire confisquer, à la réquisition et au profit des auteurs, les exemplaires des éditions imprimées sans la permission de ces auteurs. Cette saisie — car, ici, confiscation est synonyme de saisie — peut s'étendre à toutes les contrefaçons, même manuscrites (1). Elle peut donc porter, si une pièce de théâtre n'est pas imprimée, sur les rôles copiés sur le manuscrit du régisseur et sur celui du souffleur, sur les copies d'orchestre et sur la partition. Mais la saisie en question ne sera, pour la constatation du délit de représentation illicite, qu'un commencement de preuve, qui devra être corroboré par la preuve de l'exécution. Pour administrer cette preuve, l'auteur aura recours, soit aux témoignages de spectateurs, soit à un constat d'huissier.

La peine de la contrefaçon est double : une amende (art. 427 Code pénal), la confiscation des exemplaires contrefaits (art. 427-429 Code pénal), destinée à empêcher la continuation du délit et à indemniser la partie lésée.

Comment est réprimée la représentation illicite ? Le décret du 19 juillet-6 août 1791 interdit la représentation, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, « sous peine de la confiscation du produit total des repré-

(1) Pouillet, loc. cit. n° 651 bis.

sentations au profit de l'auteur ou de ses héritiers ou concessionnaires ». L'article 428 du Code pénal prononce également la confiscation des recettes et l'article 429 prévoit le règlement de l'indemnité par les voies ordinaires, s'il n'y a pas eu saisie de recettes. La saisie des recettes est donc prévue par la loi, mais, ni la loi de 1791, ni le Code pénal ne prévoient de procédure pour cette saisie; on est fondé à appliquer par analogie la procédure prévue par l'article 3 de la loi de 1793, et qui a été plus haut indiquée (1). La saisie des recettes, comme la constatation du délit de représentation illicite, pourra être ordonnée, sur requête, par le président, en vertu de ses pouvoirs généraux pour les cas d'urgence (2).

(1) Trib. Seine 6 Décembre 1876. Pataille 92, 229.

(2) Trib. Seine 3 Avril 1878, Pataille 92, 233

CONCLUSION

Ce qui nous a surtout frappé au cours de notre étude, c'est l'importance du rôle joué par les tribunaux dans la protection des œuvres dramatiques. Sans doute le législateur a proclamé le droit des auteurs et il l'a garanti contre les atteintes qui peuvent lui être portées en réprimant les délits de contrefaçon et de représentation illicite; mais la loi n'a posé et ne pouvait poser en cette matière que des principes généraux, laissant aux juges un large et nécessaire pouvoir d'appréciation dont ceux-ci ont généralement fait un heureux usage.

A mesure que la vie théâtrale se développait, les litiges se multipliaient, des questions nouvelles surgissaient; le progrès des arts et des sciences ajoutait au droit du théâtre des chapitres nouveaux. Les juges ont d'ordinaire appliqué judicieusement les principes, ils ont eu le constant souci de défendre le droit de l'auteur — cette émanation même de la personnalité qui est la propriété la plus sacrée. Sans doute tous les arrêts n'échappent pas à la critique et nous avons notamment montré les faiblesses d'une décision de la Cour de Paris, rendue sur la question de la durée du droit de l'auteur en cas de survie d'un collaborateur. Mais nous tenions à souligner la sagesse qui a marqué en notre domaine l'œuvre jurisprudentielle considérée dans son ensemble.

M. le Bâtonnier Pouillet se réjouissait médiocrement de cette protection de plus en plus grande accordée aux droits d'auteur et il y voyait la cause principale de la rareté actuelle des chefs-d'œuvre. Cette rareté, si tant est qu'elle existe, n'aurait-elle pas plutôt pour origine le désir de plaire à un public facile au lieu de satisfaire une élite distinguée ? Mais toutes ces questions visent des transformations morales et sociales qui dépassent le cadre de cette étude juridique.

Vu : le Président,

PERCEROU.

Vu : le Doyen,

BERTHÉLEMY.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

APPELL.

APPENDICE I

TEXTES DES LOIS ET DÉCRETS CITÉS

DÉCRET relatif aux spectacles

(13-19 janvier 1791)

L'Assemblée nationale, ouï le rapport de son comité de constitution, décrète ce qui suit :

..

Art. 2. — Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique, et peuvent, notwithstanding tous les anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement.

Art. 3. — Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs.

Art. 4. — La disposition de l'article 3 s'applique aux ouvrages déjà représentés, quels que soient les anciens règlements ; néanmoins, les actes qui auraient été passés entre des comédiens et des auteurs vivants, ou des auteurs morts depuis moins de cinq ans seront exécutés.

Art. 5. — Les héritiers ou cessionnaires des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages durant l'espace de cinq années après la mort de l'auteur.

DECRET relatif aux spectacles

(19 juillet-6 août 1791)

.. .. .

Art. 1. — Conformément aux dispositions des articles 3 et 4 du décret du 13 janvier dernier, concernant les spectacles, les ouvrages des auteurs vivants, même ceux qui étaient représentés avant cette époque, soit qu'ils fussent ou non gravés ou imprimés, ne pourront être représentés sur aucun théâtre public dans toute l'étendue du royaume, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, ou sans celui de leurs héritiers ou cessionnaires, pour les ouvrages des auteurs morts depuis moins de cinq ans, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit de l'auteur ou de ses héritiers ou cessionnaires.

Art. 2. — La convention entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacles sera parfaitement libre, et les officiers municipaux, ni aucun autre fonctionnaire public, ne pourront taxer lesdits ouvrages, ni modérer ou augmenter le prix convenu ; et la rétribution des auteurs, convenue entre eux ou leurs ayants cause et les entrepreneurs de spectacles, ne pourra être ni saisie ni arrêtée par les créanciers des entrepreneurs du spectacle.

**DECRET relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits
 en tous genres, des compositeurs de musique,
 des peintres et des dessinateurs**

(19-24 juillet 1793)

La Convention nationale,

Après avoir entendu son Comité d'Instruction publique,
 Décrète ce qui suit :

Art. 1. — Les auteurs d'écrits en tout genre, les com-

positeurs de musique, les peintres et les dessinateurs, qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, où d'en céder la propriété en tout ou en partie.

Art. 2. — Leurs héritiers ou cessionnaires jouiront du même droit durant l'espace de dix ans après la mort des auteurs.

Art. 3. — Les officiers de paix seront tenus de faire confisquer, à la réquisition et au profit des auteurs, compositeurs, peintres ou dessinateurs et autres, leurs héritiers ou cessionnaires, tous les exemplaires des éditions imprimées ou gravées sans la permission formelle et par écrit de auteurs.

Art. 4. — Tout contrefacteur sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme équivalente au prix de trois mille exemplaires de l'édition originale.

Art. 5. — Tout débitant d'édition contrefaite, s'il n'est pas reconnu contrefacteur, sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme équivalente au prix de cinq cents exemplaires de l'édition originale.

Art. 6. — Tout citoyen qui mettra au jour un ouvrage, soit de littérature ou de gravure, dans quelque genre que ce soit, sera obligé d'en déposer deux exemplaires à la Bibliothèque Nationale ou au Cabinet des Estampes de la République, dont il recevra un reçu signé par le Bibliothécaire ; faute de quoi il ne pourra être admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs.

Art. 7. — Les héritiers de l'auteur d'un ouvrage de littérature ou de gravure, ou de toute autre production de l'esprit ou du génie qui appartiennent aux beaux-arts, en auront la propriété exclusive pendant dix années.

**DECRET interprétatif de celui du 19 juillet 1793
qui assure aux auteurs et artistes la propriété de leurs
ouvrages**

(25 prair. an III, 15 juin 1795)

La Convention nationale,

Après avoir entendu le rapport de ses comités de législation et d'instruction publique sur plusieurs demandes en explication de l'art. 3 de la loi du 19 juillet 1793, dont l'objet est d'assurer aux auteurs et artistes la propriété de leurs ouvrages par des mesures répressives contre les contrefacteurs,

Décète ce qui suit :

Article Premier. — Les fonctions attribuées aux officiers de paix par l'art. 3 de la loi du 19 juillet 1793, seront à l'avenir exercées par les commissaires de police et par les juges de paix dans les lieux où il n'y a pas de commissaire de police.

Art. 2. — Le présent décret sera inséré au Bulletin de correspondance.

DECRET concernant les Théâtres

(8 juin 1806)

TITRE III

Des Auteurs

.. .. .
.. .. .

Art. 10. — Les auteurs et les entrepreneurs seront libres de déterminer entre eux, par des conventions mutuelles, les rétributions dues aux premiers par somme fixe ou autrement.

Art. 11. — Les autorités locales veilleront strictement à l'exécution de ces conventions.

Art. 12. — Les propriétaires d'ouvrages dramatiques posthumes ont les mêmes droits que l'auteur ; et les dispositions sur la propriété des auteurs et sa durée sont applicables, ainsi qu'il est dit au décret du 1^{er} germinal an XIII.

CODE PENAL

Art. 425. — Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture, ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon ; et toute contrefaçon est un délit ;

Art. 426. — Le délit d'ouvrages contrefaits, l'introduction sur le territoire français d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France, ont été contrefaits chez l'étranger, sont un délit de la même espèce.

Art. 427. — La peine contre le contrefacteur ou contre l'introducteur sera une amende de 100 francs au moins, de 2.000 francs au plus ; et contre le débitant une amende de 25 francs au moins et de 500 francs au plus.

La confiscation de l'édition contrefaite sera prononcée tant contre le contrefacteur que contre l'introducteur et le débitant.

Les planches, moules ou matrices des objets contrefaits, seront aussi confisqués.

Art. 428. — Tout directeur, tout entrepreneur de spectacle, toute association d'artiste, qui aura fait représenter sur son théâtre des ouvrages dramatiques au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, sera puni d'une amende de 50 francs au moins, de 500 francs au plus et de la confiscation des recettes.

Art. 429. — Dans les cas prévus par les articles précédents, le produit des confiscations, ou les recettes confis-

quées, seront remis au propriétaire pour l'indemniser d'autant du préjudice qu'il aura souffert ; le surplus de son indemnité, ou l'entière indemnité, s'il n'y a eu ni vente d'objets confisqués, ni saisie de recettes, sera réglé par les voies ordinaires.

**LOI sur le droit de propriété garantie aux veuves
et aux enfants des auteurs, des compositeurs et des artistes**

(8-19 avril 1854)

Article unique. — Les veuves des auteurs, des compositeurs et des artistes jouiront, pendant toute leur vie, des droits garantis par les lois des 13 janvier 1791 et 19 juillet 1793, le décret du 5 février 1810, la loi du 3 août 1844, et les autres lois ou décrets sur la matière. La durée de la jouissance accordée aux enfants par ces mêmes lois et décrets est portée à 30 ans, à partir, soit au décès de l'auteur, compositeur ou artiste, soit de l'extinction des droits de la veuve.

**LOI sur les droits des héritiers et des ayants cause
des auteurs**

(14 juillet 1886)

Article premier. — La durée des droits accordés par les lois antérieures aux héritiers, successeurs irréguliers, donataires ou légataires des auteurs, compositeurs ou artistes, est portée à 50 ans, à partir du décès de l'auteur.

Pendant cette période de 50 ans, le conjoint survivant, quel que soit le régime matrimonial, et indépendamment des droits qui peuvent résulter en faveur de ce conjoint du régime de la communauté, a la simple jouissance des droits dont l'auteur prédécédé n'a pas disposé par acte entre vifs ou par testament.

Toutefois, si l'auteur laisse des héritiers à réserve, cette jouissance est réduite, au profit de ces héritiers, suivant les proportions et distinctions établies par les articles 913 et 915 du Code Napoléon.

Cette jouissance n'a pas lieu lorsqu'il existe, au moment du décès, une séparation de corps prononcée contre ce conjoint ; elle cesse au cas où le conjoint contracte un nouveau mariage.

Les droits des héritiers à réserve et des autres héritiers ou successeurs, pendant cette période de 50 ans, restent d'ailleurs réglés conformément aux prescriptions du Code Napoléon.

Lorsque la succession est dévolue à l'Etat, le droit exclusif s'éteint sans préjudice des droits des créanciers et de l'exécution des traités de cession qui ont pu être consentis par l'auteur ou par ses représentants.

Art. 2. — Toutes les dispositions des lois antérieures contraires à celles de la loi nouvelle sont et demeurent abrogées.

APPENDICE II

AFFAIRE DONIZETTI

COUR DE CASSATION

(7 avril 1925)

PRÉSIDENCE DE M. SARRUT

Propriété littéraire et artistique. — Œuvre en collaboration. — Durée des droits des héritiers. — Œuvre individuelle. — Opéra. — Livret et musique. — Point de départ de ce délai de 50 ans. — Décès du dernier des collaborateurs. — Partage par ligne.

Héritiers Donizetti

c. Soc. des Auteurs et compositeurs dramatiques.

Les héritiers Donizetti se sont pourvus en cassation de l'arrêt de la Cour de Paris (1^{re} ch.), rendu le 8 juin 1921 au profit de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques et de MM. Carré et Gaillard, — arrêt rapporté Gaz. Pal. 1921.2.277.

Moyen unique de pourvoi : « Violation des art. 1218, 1224, 1859 et 2249 C. civ., ensemble de l'art. 7 de la loi du 20 avril 1810, pour défaut de motifs, manque de base légale, en ce que l'arrêt attaqué a refusé aux exposants tous droits sur les œuvres musicales de leur auteur sous

prétexte que le délai prévu par la loi du 24 juillet 1793 était expiré et bien que les héritiers des librettistes exercent encore les droits de ces derniers, alors que toute œuvre, résultat d'une collaboration, constituant un bien indivis et indivisible, le fait que l'un des collaborateurs ou des ayants droit continue à exercer ses droits sur cette œuvre implique nécessairement la subsistance des droits des ayants cause des autres collaborateurs ».

Arrêt (ap. délib. en ch. du conseil) :

LA COUR,

Sur le moyen unique :

Vu les art. 1 et 2 de la loi des 19-24 juillet 1793 et 1^{er} de la loi du 11 juillet 1866 ;

Attendu que la loi du 14 juillet 1866, qui porte à 50 ans à partir du décès de l'auteur, les droits accordés aux héritiers, ne prévoit pas le cas où l'œuvre est créée en collaboration ; que pour déterminer la nature et la durée des droits, qui appartiennent aux héritiers de chaque collaborateur, il faut prendre en considération le caractère juridique de l'œuvre ;

Attendu que le livret et la musique d'un opéra constituent une œuvre unique et indivisible sur l'ensemble de laquelle s'exerce le droit de l'auteur du livret et de l'auteur de la musique ; que cette indivisibilité maintient l'œuvre, envisagée dans ses éléments intellectuels et matériels, dans le domaine privé aussi longtemps que dure et s'exerce le droit de jouissance légale de l'un des collaborateurs ou de ses héritiers ou ayants cause ; qu'en outre, et pendant cette même période, le partage des produits de l'œuvre doit se faire entre les représentants de chaque ligne ;

Attendu que les opéras « La Favorite », « Lucie de Lamermoor », « Don Pasquale », ont été composés pour la musique par Donizetti et pour les paroles par Alphonse

Royer ; que l'opéra « La Fille du Régiment » est l'œuvre du même compositeur et du librettiste de Saint-Georges ;

Attendu que Donizetti est décédé le 8 avril 1848, Alphonse Royer le 11 avril 1875, et de Saint-Georges le 23 décembre 1875 ; qu'ainsi les droits des héritiers Donizetti ne prennent fin qu'à l'expiration de la période de 50 années calculée à partir de cette dernière date ;

Attendu qu'en leur qualité d'héritiers de Donizetti, Guiseppe et Gaetano Donizetti demandaient à la Cour d'appel de Paris de condamner la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques et subsidiairement divers directeurs de théâtre au paiement de leurs droits d'auteur, à l'occasion de la représentation des œuvres précitées ;

Attendu qu'en décidant que les droits ont cessé de leur être dus à partir du 8 avril 1858, en vertu de la loi des 19-24 juillet 1793 alors en vigueur qui limitait à 10 ans la durée de la jouissance légale, et qu'ils étaient tombés dans le domaine public, et en rejetant la demande, l'arrêt attaqué a violé les textes visés au moyen ;

Par ces motifs,

Casse...

BIBLIOGRAPHIE

- BAZET. — **La Société des auteurs et compositeurs dramatiques.** 1908.
- BARTHOUL. — **De l'origine de l'adage : Vilis mobiliū possessio.** Thèse Paris 1884.
- BÉRARD. — **Du caractère personnel du droit d'auteur dans les régimes de communauté.** Thèse Paris 1902.
- BLANC. — **De la contrefaçon en tous genres.** 1855.
- BRETON. — **Les droits intellectuels et la communauté.** Thèse Paris 1904.
- CALMELS. — **De la propriété de la contrefaçon des œuvres de l'intelligence,** 1857.
- CAPITANT. — **Introduction à l'étude du droit civil** (2^e Ed.)
- CAUWES. — **Economie politique,** 3^e Ed. t. 3.
- COLIN (Ambroise). — **Dissertation au Dalloz,** 1903. 1. 5.
- COURTOIS. — **Question de droit :** Gazette des Tribunaux, 1921.
- GASTAMBIDE. — **Traité de la contrefaçon,** 1837.
- GASTAMBIDE. — **Historique de la Théorie de la Propriété des auteurs,** 1852.
- HARMAND. — **La collaboration dans les œuvres intellectuelles,** 1901.
- HUARD. — **Traité de la propriété intellectuelle,** 1906.
- MACK. — **De la représentation ou de l'exécution illicite des œuvres dramatiques ou musicales,** Pataille, 1905.
- MACK. — **Donizetti et le domaine public : La loi,** Juin 1921.
- MASSE. — **Le droit moral de l'auteur sur son œuvre littéraire et artistique.** Thèse, 1906.
- MAUGRAS et GUEGAN. — **Le cinématographe devant le droit,** 1908.

- PERREAU. — **Les droits de la personnalité**, dans Revue trimestrielle de droit civil, 1909.
- PICARD. — Introduction au tome 2 des **Pandectes belges**, 1879.
- PICARD. — **Le droit pur**, 1908.
- POTU. — **Convention de Berne** : extrait des Ann. Dr. Commercial : Rousseau Note Dalloz 1912, II, 393.
- POUILLET. — **Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du Droit de représentation**, 3^e Ed ; 1908, refondue par Maillard et Claro.
- POUILLET. — **Plaidoirie dans l'affaire Mario Uchard c. Sardou**, grands procès contemporains, 1884.
- RENOUARD. — **Traité des droits d'auteur**, 1838.
- SALEILLES : **Note au Sirey**, 1900. 2. 121.
- SARDOU (Victorien). — **Mes plagiats**, 1884.
- THALLER. — **Des rapports de la propriété littéraire et artistique avec le régime de la communauté**, Revue Trimestrielle, droit civil, 1903.
- VAUNOIS. — **De la propriété artistique en droit français**, 1884.
- VAUNOIS. — **Notes Annales prop. ind.** 1921, p. 338.
- VAUNOIS. — **Lettre de France**, dans **Le Droit d'auteur** (Berne) 1921, P. 104.
-

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	7
CHAPITRE PREMIER	
Le droit de l'auteur dramatique. — Considérations Générales..	
Section I. — Nature du droit de l'auteur.....	13
Section II. — Distinction du droit de publication et du Droit de représentation.....	22
Section III. — Le droit de l'auteur dramatique, même si son œuvre est publiée, ne dépend pas du dépôt....	27
Section IV. — Durée du droit d'auteur.....	31
CHAPITRE DEUXIEME	
Sur quoi porte le droit de l'auteur dramatique.....	33
Section I. — Définition de l'œuvre dramatique.....	34
Section II. — La création dans l'œuvre dramatique.....	38
I. L'idée et la forme.....	39
II. Le titre.....	52
CHAPITRE TROISIEME	
La collaboration.....	57
Section I. — En quoi consiste la collaboration drama- tique	59
Section II. — Droits des collaborateurs.....	63
I. Le principe de l'indivisibilité. Sa portée.....	64
II. Durée du droit d'auteur en cas de prédécès d'un collaborateur	73
CHAPITRE QUATRIEME	
Les adaptations théâtrales.....	81
I. — Adaptation d'un roman à la scène.....	82
II. — Transformation d'un drame en opéra.....	85
III. — Transformation d'une pièce de théâtre en roman..	86
IV. — Traductions.....	87
CHAPITRE CINQUIEME	
Les scénarios cinématographiques.....	89
I. — Protection de l'auteur dramatique contre les repro- ductions cinématographiques, de son œuvre.....	89
II. — Protection de l'auteur du scénario.....	94
CHAPITRE SIXIEME	
Poursuite et répression.....	97
CONCLUSION	103
TEXTE DES LOIS ET DECRETS CITÉS.....	105
AFFAIRE DONIZETTI	113
BIBLIOGRAPHIE	117

PARIS. — JOUVE & C^e, Éditeurs, 15, Rue Racine — I. M. L.
